índice
de artes y letras

Director: Fernández Figueroa

AÑO 6 ★ NUM. 46 (XXVI) MADRID, 15 DE DICIEMBRE, 1951 5 PTAS. ★ SUPLEMENTO: 2 PTAS.

El mensaje del superrealismo

Juan J. López Ibor

«Un cuadro puede ser bueno o malo independientemente de que el pintor sea o no un loco».
«El ejemplo de Van Gogh y la Exposición superrealista de París en 1947».

«Las relaciones entre la pintura moderna y la esquizofrenia son semejantes a las que se establecieron durante la Edad Media entre la histeria y la mística», según Jaspers.

La polémica en torno al arte nuevo ha mostrado dos aspectos reveladores de la situación del hombre moderno. El primero consiste en la pasión que ha encendido la polémica, pasión que se ha avivado en el curso de la misma. ¿Por qué apasiona tanto el tema? El segundo, en el llamamiento a los psiquíatras para que manifiesten su opinión sobre la cordura o locura de la pintura nueva.

No es necesario apelar al testimonio de la fotografía para saber que pintar no es reproducir la realidad. Muchas veces, en el curso de la historia, los pintores se han propuesto pintar lo que está más allá de la realidad natural. La auténtica pintura religiosa es un buen ejemplo. El secreto del pintor consistía en transformar la mujer X en «Madonna». Toda pintura auténtica tiene que buscar ese carácter sacro y misterioso de las criaturas.

UNA FORMULA NUEVA, PERO IMPERFECTA

Los que se sitúan en el frente clásico —y no puramente académico— piensan que el canon de la belleza es la bondad; pero olvidan que el mundo moderno, al perder sus raíces religiosas, ha secularizado, entre tantas otras cosas, su propia idea del bien. Este bien secularizado y desraizado resulta anodino, aburrido, sin interés. A la pintura moderna le ha repugnado esta idea de la belleza trasunto de una bondad secularizada. En este sentido, el arte nuevo al renunciar a las fórmulas clásicas de la belleza, renuncia también a esa idea del bien secularizado. Su error consiste en buscar la belleza en el no-bien, es decir, en lo demoníaco y caótico. Logra una fórmula nueva, pero imperfecta. El arte nuevo es, por ello, esencialmente arte nihilista y, por consiguiente, de transición. La nada y el caos no pueden ser eviternos.

La pintura, como tal manifestación artística, debe valorarse por criterios ajenos a la personalidad del pintor. Un cuadro puede ser bueno o malo independientemente de que el pintor sea o no un loco. El «Ecce Homo» de Nietzsche, las poesías tardías de Hölderlin, las confesiones de Rousseau, poseen un determinado valor en la historia del espíritu humano, para cuyo juicio es indiferente que Nietzsche fuese un paralítico general, Hölderlin un esquizofrénico o Rousseau padeciese un desarrollo paranoide. La razón es clara. Las obras de arte son obras del espíritu y el espíritu como tal —en sentido estricto— no enferma, sino que se mueve en un plano situado más allá que el de la enfermedad y la salud.

No importa, pues, para juzgar si la pintura es buena o mala saber si es o no obra de locos. Sin embargo, la pregunta se ha planteado, y a decir verdad, aunque algunos se rasguen las vestiduras, en muchas mentes filisteas —o no—, a la hora de contemplar un cuadro incomprensible se formula un juicio con esta frase, entre banal y despectiva: «Esto es de locos». Ambas posturas afirmativas y negativas nos imponen, pues, un análisis de la situación misma.

EL «CASO» VAN GOGH

La situación ofrece muchos caminos reales y muchos vericuetos. Recorramos, al menos, una parte de los primeros. Ha habido pintores locos que, por otra parte, son considerados como genuinos representantes del arte moderno. Entre algunos ejemplares secundarios —Josephson, Levyson— destaca la figura singular de Van Gogh, el cual padeció, indudablemente, un proceso psicótico. Con toda probabilidad se trató de un proceso esquizofrénico. Aunque algunos biógrafos piensan que padeció una epilepsía, no se encuentra, a lo largo de su biografía, ningún punto de apoyo para aceptar tal diagnóstico. Nunca padeció de ataques epilépticos, y el curso de la psicosis con sus brotes y remisiones es totalmente dispar del que suelen ofrecer las psicosis y demencias epilépticas. Por este mismo hecho de las remisiones tampoco puede admitirse la presencia de una parálisis general o cualquier otra forma de psicosis orgánica. No existen datos clínicos suficientes procedentes del asilo donde estuvo internado para admitir con absoluta seguridad el diagnóstico de

(Continúa en la pág. 11).



Van Gogh: *Cipreses a la luz de la luna*

EL PREMIO NOBEL DE ESTE AÑO

PAER LAGERKVIST



Carta del Director

"SURCOS"

Surcos es una película española que hay que ver desde dentro del cine español. Si, como se dice en otro lugar de este número y en el anterior de noviembre, *el cine español no existe*, *Surcos* es una de las primeras señales de vida de él, uno de los poquísimos brotes no engendrados, ya al nacer, muertos. Sólo por esto merece atención, y vamos a prestársela.

El asunto de la película —el lector lo sabe con toda probabilidad, puesto que lleva en la cartelera cincuenta días— es el de una familia de pueblo, modesta —no se nos dice hasta qué extremo—, que recoge sus bártulos, hace las maletas y se marcha a Madrid, deslumbrada por las palabras de un hijo, el mayor, que ha sido allí soldado, y el espejuelo de una vida mejor, más holgada y fácil... A esta familia, una vez en la capital, le suceden dos cosas. Una, de relativa importancia: convencerse de su error. Otra, francamente grave: ver cómo ese error de principio les conduce, paso a paso, sin alternativa posible, a la disolución y la destrucción. Pero ¿de verdad, sin alternativa posible? Aquí es donde empiezan los peros, más de uno, que se nos ocurren. Dejamos de enumerarlos porque desbordan el marco de esta carta y porque, aunque parezca extraño, no hacen al caso. En resumidas cuentas, esa alternativa es una de las mil que a la hora de idear el guión podían elegirse. Nosotros no hubiéramos elegido ésa —y conocemos bastante bien, por ser de verdad *de pueblo*, la cuestión—, pero es una de tantas. Digamos, a título de simple referencia, que el pueblo verdadero es psicológicamente mucho más sutil que el de *Surcos*, tiene infinitamente más recursos en la adversidad y no se *cuartea* tan fácilmente... Y cuando se cuartea lo hace con una dosis ciertamente mayor de premeditación, e incluso, ¿por qué no?, de alevosía. El pueblo, sin duda, es ingenuo. Pero se equivoca quien confunde ingenuidad con debilidad. Lo ingenuo es lo verdadero, y lo verdadero, la verdad, es lo más duro, lo que dura y perdura. La verdad es irrompible. No lo es, por el contrario, el pueblo que *Surcos* nos presenta, y acaso en éste no resistir la prueba esté la de su relativa falsía; afinando el juicio lo más posible: la de su verdad a medias. El problema, creemos es éste: un asunto visto con limpieza —no desde su raíz en su complejidad—, planteado con honradez y resuelto, dirigido de modo realista con la técnica más depurada que al cine en nuestro país le ha sido dado alcanzar hasta hoy. Una doble o triple objeción merece ese realismo: estar desprovisto en absoluto de aura poética, extremar las situaciones de violencia en escenas determinadas y ser en otras innecesario.

Esto por lo que toca al juicio que podíamos llamar estrictamente cinematográfico. Por lo que toca a la dimensión social y moral de la película —y con ello entramos de lleno en el objeto de esta carta—, *Surcos* merece todos nuestros plácemes. Es valiente. Supone libertad en el planteamiento y en la expresión —dos cosas de que está muy necesitado el cine de España— y no carece de moraleja, aunque alguien se sorprenda de esto que digo. Cosa que, por otra parte, en sí y por sí, nos trae sin cuidado. La moraleja carece de entidad moral las más de las veces, cuando no hace a la moral indeseable u odiosa. Pero, en fin de cuentas, si eso es lo que se quiere, en *Surcos* hay incluso moraleja. Y buena moraleja; nada menos que ésta: *lo que conduce a la disolución es el pecado*. Con palabras de Alexis Carrel: «Pecado es todo lo que se opone a la vida». Otra cosa es que los *malos* reciban el castigo en esta vida y los *buenos* el premio, que es lo que alguien parece echar de menos en *Surcos*, en nombre de una moral, de una justicia distributiva que, la verdad, no nos explicamos. No somos nosotros, por saber que no es de este mundo, quienes la echamos de menos.

Lo que sucede en el caso de *Surcos*, para llamar a las cosas por su nombre, es que *Surcos* ha puesto el dedo en una vieja herida española o en dos, todavía no cicatrizadas: la falta de caridad, el rencor y el escandalizarse del hálito del mal más que del mal mismo... El apóstol dice: «Ríe con el que ríe y llora con el que llora». Aquí, no. Aquí, la insolidaridad nos dicta lo contrario. *Surcos* ha sacado algo de esto a luz, del fondo de la cueva de nuestra conciencia nacional, y por eso *Surcos* es una película *cruda*, que merece desaparecer de la pantalla. Pero no es así, ni, esperamos, será así. El cine español merece mejor suerte y la tendrá.

Otro día y en otro lugar seguiremos.

índice

CIEN AÑOS DE NOVELA POLICIACA

III

¡ELEMENTAL, QUERIDO WATSON!

CÓMO NACIÓ, MURIÓ, RESUCITÓ Y QUIÉN ES SHERLOCK HOLMES

Es la frase consagrada. Sherlock Holmes, el llamado «rey de los detectives», ha logrado—nuevo Sócrates de una era de maquinismo—hacer brotar la luz en la mente de su inseparable compañero. Este cree haber hecho un sensacional descubrimiento. El detective comenta, entre despectivo y satisfecho:

—¡ Elemental, mi querido Watson, elemental !

Verdad es que si de algún pecadillo de suficiencia y pedantería se pudiera culpar al descifrador de secretos, la enorme popularidad lograda sería un tanto capaz de absolverle. Jorge Luis Borges, uno de los hombres que actualmente mejor conocen muchas y variadas literaturas, no ha dudado en escribir :

«Se dice que si un nuevo Shih Huang Ti dispusiera el incendio de todas las bibliotecas y no quedara un sólo ejemplar del *Quijote*, el escudero y el hidalgo, impertérritos, continuarían el camino y su diálogo en la memoria general de los hombres. Ello puede ser cierto, pero también es cierto que irían acompañados por Sherlock Holmes...»

Es cierto. Hemos realizado la curiosa comprobación de que en una de las series policíacas—policiales, en este caso, por su lugar de origen—que nos han llegado, raro es alguno del centenar de títulos conocidos donde al protagonista, por una u otra razón, no se le llame, admirativa o burlescamente, con el nombre del clásico detective inglés.

Bueno es recordar que esta popularidad de América le vino. En 1889 un agente de la empresa editorial Lippincott llegaba a Londres a concertar con autores ingleses originales para futuras publicaciones. Uno de ellos era Oscar Wilde, que le entregó su *Retrato de Dorian Gray*. El otro, un desconocido escritor, un médico con poca clientela que, como nos cuenta garbosamente en sus Memorias, concedió a sus pacientes un día de reposo para acudir a la cita.

El médico-edimburgués, viajero por Africa, tripulante de un ballenero, amante de la literatura—había publicado en 1887 un cuento, que apareció en el *Beeton's Christmas Annual*, titulado *Estudio en rojo*, que en Inglaterra no había causado demasiada sensación, pero que los poco escrupulosos editores norteamericanos parece ser que habían divulgado con éxito y sin necesidad de entretenerse en participárselo al autor—. Conan Doyle, el afortunado escritor, entregó otro relato : *El signo de los cuatro*, y en él, insistía en los tipos creados en su novelita anterior : el héroe razonador, Sherlock, y su íntimo amigo, el doctor Watson, de mente mucho más simple y en el que predominaban las virtudes de bondad y simplicidad, tanto como la admiración hacia su compañero, que le movían a contarnos sus extraordinarias hazañas.

Las fuentes nos las ha revelado, en parte, él mismo. Nos ha dicho el placer que sentía por los relatos de Gaboriau, por su arte de ensamblar las distintas piezas del conjunto. También ha contado cómo el caballero Dupin, de Poe, fué su favorito desde la infancia. A eso hay que añadir un nombre, el del doctor Bell, profesor suyo en Edimburgo, que gozaba en adivinar en el paciente que se le acercaba un militar retirado de servicio en las Bermudas y aún otros detalles más que suscitaban el entusiasmo entre sus discípulos.

Si éstos son los precedentes confesados aún podríamos añadir otros. Uno, la novela victoriana con su gusto por el misterio, elemento no totalmente desprendido de sus creaciones y que los partidarios de la novela detectivesca «pura» le reprochan. Entre todos ellos, Wilkie Collins es quien más próximo puede señalarse. También el famoso Lecocq, de Gaboriau, es un pariente próximo. Y creemos encontrar en un personaje de Dumas, el doctor Jackal de *Los mohicanos de París*, algún acento sherlockolmesco, aunque—¡ cosa curiosa !—son mayores los parecidos en las falsificaciones que en el modelo.

Ya tenemos creados los dos tipos. Como en Cervantes, van a anteponerse de alguna forma ideal y realidad. También como el hidalgo manchego dudó bastante tiempo antes de bautizar al héroe. Pero luego quiso olvidar sus criaturas. Eran más nobles—en su sentir—las aspiraciones del médico literato. Escribió novelas históricas y evocó con acierto los días de luchas y pasiones de Cronwell. Pero él mismo lo ha dicho : Eran los días de Huxley, de Tyndall, de Darwin, de Herbert Spencer, de Stuart Mill. El cientifismo y un racionalismo fin de siglo habían de llegar a la novela.

En aquellos días se produce otro hecho que va a tener su importancia : aparecen y se divulgan con éxito las revistas mensuales. Sus directores ya no quieren las largas novelas victorianas que no se estimaban si no alcanzaban los tres volúmenes. El público no las soportaría. La fórmula francesa del folletón, buena para mantener el interés de un día para otro, no podía aguantarse un mes. ¿ Podía la lectora soportar treinta días para saber si la muchachita accedía a casarse con el malvado vizconde ? ¿ Podía la atención del adolescente sostener un mes el puñal levantado sobre el héroe ? Conan Doyle dió con la fórmula intermedia : un episodio completo en cada número, que se pueda leer sin necesidad de consultar el anterior ni esperar al siguiente, pero una continuidad : los mismos personajes. Y para esto, ¿ qué mejor que el larguirucho investigador y su amigo el campechano médico retirado ?

Las aventuras que iba publicando el *Strand Magazine*—desde *Escándalo en Bohemia*, en 1891—veían después el éxito en libro. Pero Conan Doyle, advirtiendo la presión que le hacía el público, decide matar a su personaje en el último cuento de *Memorias de Sherlock Holmes*, que titulaba *El problema final*. Venció el público. Cayeron sobre él y sobre la revista las protestas, las condenaciones y hasta los insultos. Alguien empezaba con la exclamación de César a Bruto : *tu quoque*. El caso es que en 1905 resucita en *El regreso de Sherlock Holmes...*

¿ Qué es lo que Conan Doyle aporta al género ? En primer lugar, desenvuelve lo que en Edgar Poe eran elementos todavía no totalmente maduros. Mucho es esencialmente del novelista yanqui : el tipo de héroe, la forma de la narración en primera persona por su acompañante, la insistencia en que no se está relatando una novela, sino hechos reales ; la revelación del culpable por confesión ante lo abrumador de las pruebas presentadas por Sherlock, la utilización de la balística, el problema del «cuarto cerrado», el situarse en la mente del autor del crimen... Quizá la diferencia esté en cómo en muchos de sus cuentos no se trata de saber quién, sino cómo se cometió el hecho. Pero, a pesar de los ataques de que se le hace objeto en *Estudio en rojo*, Dupin gravita sobre muchos de los actos del detective.

Borges, en unas consideraciones sobre el género, le acusa de algunos pequeños delitos : no declarar siempre todos los términos del problema, por lo que Sherlock juega con datos que no operan en poder del lector—una ceniza de cigarro que recogió del suelo, guardó y analizó secretamente, o también el llamado «truco del P. M. S.» («persona menos sospechosa»), haciendo que el criminal sea un viajero aparecido a última hora, un criado u otro individuo que se nos ha escamoteado desde el principio—. De las famosas reglas de Van Dine algunas fueron vulneradas por el creador y divulgador del género.

De su éxito dicen bastante las abundantes falsificaciones de que fué objeto. Por España recorrieron millares de cuadernillos donde Holmes era auxiliado por un tal Harry Taxon, caricatura más que copia, de Watson. Luego vinieron las imitaciones, de la que puede ser ejemplo Sexto Blake, también conocido en España. Y después la descendencia, donde hay gentes tan ilustres como el padre Brown, el chino Charlie Chan o los superanalíticos Ellery Queen.

GEORGE CUFF.

En próximos números :

Razones de una hegemonía literaria.
La secular historia de unas huellas.
Simenon y su comisario Maigret.
La milenaria novela policiaca china.

UN AMOR DE PÉGUY



LA HISTORIA DE UN HOMBRE QUE QUERIA COMETER UN GRAN PECADO; PERO LOS SANTOS NO SE LO PERMITIERON

Los exégetas y biógrafos del gran poeta católico francés Charles Péguy han velado siempre el sentimiento amoroso que le asaltó entre julio y octubre de 1910 y que se perpetuó en él, idealizado, hasta el fin de su vida. Pero a la luz de las últimas investigaciones—Romain Rolland, Delaporte y, sobre todo, André Rouseau en su libro *Le prophète Péguy*, y René Johannet en el suyo, *Vie et mort de Péguy*—queda demostrado que la citada pasión, que nació en el poeta la mañana de su retorno a la fe si no a la práctica católica, fué para él otro modo, más que de probar su propia lealtad, de «situarse» en el centro de la miseria, de sopesar la cruz de su personal *imitación*.

Se sabe en qué situación se casó con Mlle. Baudonin. La familia de ésta pertenecía a esa clase de burgueses que predican la revolución y jamás van a la iglesia. Péguy hubo de celebrar sólo matrimonio civil y sus hijos no fueron bautizados. Así, en la hora en que el poeta se convirtió, la escisión era fácil, pero no se produjo.

Péguy había conocido a la *innominada*, como la llama Johannet, que le engendró el sentimiento pasional antes referido, en sus años de Universidad y, después de la fundación de *Cahiers*, la había seguido frecuentando. Ella le visitaba con frecuencia en la redacción y, evidentemente, poseía una inteligencia, una cultura y una sensibilidad que la hacían afín al poeta. Poco a poco Péguy empezó a cultivar en su pecho una predilección por la amiga. Sólo cuando el fuego lamía los cimientos de sus convicciones y la tentación del divorcio le ganaba, decidió oponerse fieramente a su nueva pasión. Se arrojó a un trabajo desesperado y, después de cuatro meses, el fuego estaba vencido, aunque nunca se extinguió del todo. *Je travaille à bloc* —escribía el 4 de septiembre del 10— *pour me mettre à la raison. J'en ai été un peu malade, mais j'aime mieux être un peu malade de travail que de manquer ma vocation par un dérèglement du coeur... La vraie résignation chrétienne n'est point une résignation d'émoussement, c'est una résignation généralement déchirante.* Para quitarse toda posibilidad de recaer, favoreció las bodas de la amada, quien fué feliz.

Péguy renunció para no faltar a su vocación, que era la de sentir en carne viva el mal del mundo, de padecer los sufrimientos de todos, a imitación de Cristo. Hubiera bastado una carta para que *la innominada* fuese a él. La carta no fué escrita. Así venció y, como fruto de la crisis, ahí están *La prière de confidence*, los sonetos *L'Epare* y *L'Urne*, *La prière de report* y los inefables *Quatrains*.

En 1912, recordando la lucha sostenida, Péguy confiaba a Johannet su intención de escribir un cuento, el del hombre que quiso cometer un gran pecado, pero los santos no lo permitieron :

Era una vez un hombre que se aburría tanto, que decidió, para salir de su tedio, cometer un pecado enorme. Habría bastado escribir una carta para cometerlo.

Un día, sin resistir más, se dispuso a escribir la carta. Pero el hombre tenía una curiosa manía. No conseguía mirar al calendario, para consignar la fecha, sin mirar el santo del día. Aquel día era San Luis. Decir San Luis y decir Rey de Francia y evocar la historia francesa, fué todo uno: para afrontar a un santo tan valeroso se necesitaba estar loco. Por esa razón el hombre desistió de su carta hasta el día siguiente. El día siguiente era San Ceferino, de quien nunca oyó hablar. Pero San Ceferino saltó sobre él y le impidió escribir. Así le sucedió diariamente con cada santo. El hombre buscó no ser observado, pero inútilmente. Los santos de las aldeas, de las calles, los guerreros, no le dejaron en paz. Y comentaba Péguy : *Así no hay un punto en la tierra sin longitud ni latitud, así no hay nada en la cristiandad que no obtenga una protección especial por parte de los santos.*

Hasta qué punto estas creencias estaban arraigadas en Péguy lo demuestra Johannet en una anécdota : En la guerra del 14 un escritor había profetizado a París la suerte de Sodoma y Gomorra. Péguy se enfureció : «¡ *Como si nuestros santos, Santa Genovena, San Dionisio, San Martín y San Lorenzo pudieran dejar a su ciudad sin defensa !*»

A. F.

teatro

"LE DIABLE ET LE BON DIEU"

Una obra inspirada en otra de Cervantes, cuyo nombre no recuerda Sartre

OBERT KEMP, EN "LE MONDE"

Jean-Paul Sartre nos da su *Fausto*, su *oulier de satin*. Sólo que aquí Fausto, ue se llaman Goetz y al cual no vemos norir, lleva dentro de sí a Mefistófeles. n la primera parte del drama, niega y burla; es decir, ladra contra Dios. Más tarde, en la segunda parte, aspira la gloria eterna. Pero la ascensión no ega a realizarse por la sencilla razón de ue la santidad no será recompensada or los hombres que la escarnecen, ni ampoco por un Dios inexistente. La seenidad goethiana está ausente en la filoofía de Sartre, fundada sobre el absuro de la condición humana. Es un *Souer de satin* ateo y blasfemo, privado del uego amoroso. Profetismo impío y, a eces, socarrón, expresado en un lenguae menos bíblico y genial, no exento, sin mbargo, de cierta majestad. Goetz, el rotagonista, se contradice y, al igual que ide, flota vacilante entre el exceso del al y la locura del bien.

Infinidad de temas angustiosos: vacío el cielo, anulación del ser humano; la ógica del mal y el disparate del bien; mposibilidad de salir de la clase privileiada para unirse a los humildes... Goetz s devuelto a su *señorío* lo mismo que Hugo en *Les Mains sales* a la burgueía. Goetz jugará a los dados su porveir: el bien, nueva experiencia, o el mal, ábito inveterado. Pero, ¿en qué consise *la gracia*? Goetz hace trampa porque *uiere perder*... Elige el bien. Sartre preende demostrar que su protagonista no uede ganar, ya que nada comprende. Todos podemos demostrar aquello que nás nos conviene. Portadores o instrumentos de ciertas ideologías, estos persoajes para quienes reivindica la libertad son los mayores esclavos del mundo: hacen todo aquello que se le antoja al señor Sartre.

Goetz distribuye sus tierras entre los campesinos, quienes protestan antes de aceptar. Alguien les ha convencido de que este donativo les humilla, ya que, en realidad, es tan sólo una restitución. No

VEA en la página **11** la señas actuales de INDICE y el BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN a nuestra revista y SUPLEMENTO

es posible hacer don de algo a lo que no se tiene derecho. A Goetz le cuesta mucho el bien, porque éste «no puede engendrar el mal...» Viste un tosco sayal y su ruda voz de guerrero se dulcifica mientras sueña con una *ciudad de sol* en la cual los hombres alcancen la felicidad. Pero si un vendedor de indulgencias aparece, hacia éste irá, no solamente la confianza de estos hombres, sino también su dinero. Goetz cuenta entre sus enemigos a los tontos, a los exaltados como Nasty (especie de Trotski que pretende la revolución total)a Heinrich y a Catalina, que muere. La joven y misteriosa Hilda le amará, aunque no crea en la felicidad ni comprenda el amor sin sufrimiento.

¡Pobre Goetz! Sus estigmas, sus manos ensangrentadas han conquistado momentáneamente a las almas crédulas. Ha podido edificar su ciudad, que parece un insulto para el resto del mundo. Fuera de ella existe el dolor y, por lo tanto, es preciso destruir esta dicha solitaria. Todos felices o todos desgraciados es la teoría de Hilda y del vulgo. Exilado, escondido entre ruinas y viviendo como un ermitaño, Goetz se entera de la rebelión de los campesinos. Pero como éstos no sirven para la guerra, resultan a la postre vencidos. ¿Volverá, pues, a ser el *condotiero*, el jefe, el degollador, igual que lo fué antes? ¿No hay otro porvenir para la humanidad, como dice Giraudoux en su *Electra*, que las ruinas y el asesinato? Sartre nos quita hasta la esperanza de poder elegir.

El *Diablo et le bon Dieu* no es obra alentadora ni optimista. Pero—y ya es bastante—contiene una gran riqueza ideológica, a pesar de lo hiriente que resulta en ciertos pasajes. El principio agrada más: sin duda, se puede hacer mejor literatura con el mal que con el bien. Al final, la retórica, nublando ligeramente el drama, se impone en los diálogos que sostiene Goetz con Hilda, Nasty y Heinrich.

Tres juicios franceses

JACQUES LEMARCHAND, EN "LE FIGARO LITTERAIRE"

Sería vana pretensión el intentar dar cuenta exacta, matizada y precisa, sin haber podido leer el texto de una obra como *El Diablo y el buen Dios*. El último drama de Sartre es como una inmensa máquina construída con minuciosidad por un ingeniero que no olvida nunca la grandeza ilimitada del proyecto para el cual ha de servir este instrumento. Su belleza consiste en la impresión que se tiene—y que aumenta conforme se desarrolla el argumento—de que todo aquello que presenciamos es útil y necesario. Asusta al principio; después intriga y seduce; al final asombra su fuerza y su ingenio. Cuando termina, se sienten deseos de ver y de escuchar de nuevo con el fin de conocer mejor el drama en lugar de enzarzarse en discusiones a propósito de sus lagunas, de su longitud, del derecho que asiste al autor para utilizar las armas permitidas en el teatro, o de inventar otras nuevas.

Goetz, el protagonista, es un Don Juan que no será aniquilado, aunque haya llamado a las puertas del cielo y del infierno sin obtener respuesta. Goetz sabe hallar en el silencio la calma que necesita el hombre para dormir su angustia... Asimismo, tiene la seguridad de que las armas de que dispone para defenderse no sólo de los demás, sino también de sí mismo, son suyas. Armas forjadas por la mano del hombre y adaptadas a su fuerza. Este Don Juan, separado de sus infinitas mujeres y tradicionalmente exaltado por poetas y músicas, nada tiene de romántico. Es el Don Juan que presenta Molière en la escena del pobre, la más breve de la comedia y con la que se ensañaron ferozmente los críticos de la época. Un Don Juan que obliga al pobre a blasfemar, para darle al fin una moneda de oro por *amor de la humanidad* y después de haberse reído de él. Cuando quiere ser Satanás, Goetz se muestra blasfemo, cruel, traidor y sádico. Pero cuando llama a las puertas del cielo es honrado y caritativo, y su justicia y lógica se convierten en virtudes rigurosas y despiadadas. Maestro en artes demoníacas, se da cuenta de que el diablo no puede concederle la dicha fugaz que hay que pagar después con una eternidad de inimaginables tormentos. Por otra parte, Dios tampoco le aniquila y ni siquiera le cura sus llagas. Hasta la paz interior, gracia concedida a los que llevan impresos los estigmas, huye de él.

La soledad que envuelve a Goetz al final de sus experiencias no contiene otro romanticismo que su ansia de absoluto. El Cielo y el Infierno están vacíos. Queda la Tierra, habitada por unos hombres entre los cuales es preciso vivir y a quienes hay que convencer de que están solos en ella y de que solos han de obtener la felicidad.

La figura iluminada de Goetz domina la escena y constituye el *fondo del problema*. Está, sin embargo, rodeada de una humanidad viva, compuesta de seres que oscilan entre la desesperación y la esperanza, cazados y encadenados por profetas de misiones divinas o satánicas que se empeñan en que el hombre olvide su propio peso y su responsabilidad inmediata. Vemos también a Heinrich, clérigo con vocación servil y a quien no guía ningún sentimiento humano. Nasty, el pastelero, desea también la felicidad de los hombres, pero está dispuesto a sacrificar muchas generaciones con tal de asegurar la paz y la justicia para los siglos venideros, cuando no existan ya los torturados y los condenados a muerte. En torno de ellos pululan soldados, prostitutas, banqueros, obispos, campesinos, burgueses y leprosos obsesionados por la felicidad que reclaman, prometen y buscan. Todos ellos fuera de sí mismos, sometidos a la plegaria y a la violencia, sin que les sea posible aceptar su condición humana.

El cínico Goetz sólo tiene una aliada en la persona de Hilda, muy esencialmente femenina, que trata de comprenderle. Pero la ternura es un cepo del que huye Goetz, obsesionado por la idea de que el hombre, tanto para salvarse como para perderse, ha de permanecer solo. Para demostrar este principio, Sartre se vale de procedimientos dramáticos que, sin romper las reglas establecidas, hacen resaltar su sentido. El primer acto es un modelo de exposición clásica, hábil y completa, que nada deja en la sombra. El ritmo es razonable y claro, y su claridad es debida a la inteligencia con que está tratado el tema. Una obra de esta amplitud, compuesta por elementos que exigen una gran maestría, necesita un estudio más profundo que el que pueda ofrecer el espectador de una sola representación. La lectura y una segunda visión de *El Diablo y el buen Dios* reservarán, sin duda, más de una sorpresa.

GABRIEL MARCEL, EN "LES NOUVELLES LITTERAIRES"

«Las cartas han sido marcadas para poder hacer trampas»

Los lectores de este semanario y todos aquellos que han seguido mis conferencias en Francia y en el extranjero saben que siempre he hecho justicia a los méritos de Sartre como dramaturgo. Pienso, incluso, que "Les Mains sáles" es una de las mejores obras del teatro contemporáneo. Así, pues, no puede culparme de haber asistido con preconcebido recelo a la representación de este drama ambicioso en el teatro Antoine. Pero creo, sinceramente, que el autor ha cometido los más graves errores que pueden imputársele a un dramaturgo y a un filósofo. No me asusta el ateísmo virulento que corre a lo largo de toda la obra, pero sí me resulta odioso el carácter blasfemo de ciertas escenas. Mi crítica fundamental se fija menos en el espíritu de negación que late en "Le Diable et le bon Dieu" (principalmente en la penúltima escena, que es la que define el contenido metafísico) que en la construcción laboriosa que hay que soportar durante cerca de cuatro horas. Esta especie de fabricación, con todo lo que implica, no sólo de deliberado, sino también de arbitrario, resulta francamente insoportable. A pesar de la atención sostenida con que seguí el curso de la representación, temo que ciertos detalles se me hayan escapado.

Una cosa que me inquietó fué el saber que Sartre había situado la escena en la Alemania del siglo XV, en un ambiente del que no debe estar muy enterado. Esperaba, sin embargo, que el autor sabría presentarnos en este medio histórico muy arbitrariamente elegido unos personajes a los cuales pudiéramos conceder un mínimo de crédito y hasta un cierto interés. Por desgracia no fué así, aunque he de decir que numerosos espectadores mostraron un considerable entusiasmo. Sin duda, eran admiradores de Sartre que con sus aplausos pretendían adherirse a un acto de desafío. Creo que el éxito fué debido a la expectación y a la curiosidad de un público que comentará durante largo tiempo la obra. Pero ¿habrá realmente muchos espectadores que gusten de esta retórica historiada y sacrílega? No lo creo, a pesar de que el escándalo resulta en muchos casos beneficioso.

La obra quiere ser una crónica al modo de algunos dramas del teatro clásico español, Sartre ha dicho que, siguiendo el consejo de J.-L. Barrault, leyó una obra de Cervantes cuyo nombre no recuerda y que ésta le inspiró la concepción inicial de su drama. El preámbulo resulta larguísimo, sobre todo en la parte concerniente al sitio de Worms y a las disensiones entre el arzobispo y los burgueses de la ciudad. Las circunstancias históricas se presentan muy poco claras. Heinrich es sacerdote de una iglesia. El arzobispo teme que, de prolongarse el asedio, los nobles y el clero sean asesinados por el pueblo. Para evitar la matanza entrega la llave de un pasaje subterráneo a Heinrich con el fin de que éste la ponga en manos de Goetz, jefe de los asaltantes. La súbita irrupción del enemigo evitará el asesinato. Los privilegiados se salvarán, pero el pueblo pagará esta salvación con sus propias vidas. En presencia del abominable Goetz, Heinrich se muestra indeciso. Al fin, se decide a entregarse como víctima propiciatoria para que se salve la ciudad. Pero si al morir él le arrebatan la llave, ¿para qué todo este diálogo inútil? Durante esta interminable escena, Goetz hace alarde de ser el hombre que desea el mal por el propio mal, ya que habiendo Dios creado el bien, él tiene, forzosamente, que crear lo contrario. Así, pues, se decide a llevar a cabo los mayores horrores. Entonces Heinrich—y sin que comprendamos el porqué—sostiene que el bien no existe en la tierra. Esta observación suena a desafío en los oídos de Goetz. Si el bien resulta imposible e impracticable, hay que intentarlo, cueste lo que cueste. El campeón de lo perverso se trueca en campeón de la bondad después de haber hecho trampa al jugar su destino a los dados. Y no sólo perdona a la aterrada población, sino que promete el reparto entre los pobres de unas tierras heredadas de su hermano Conrado, de cuya muerte es responsable. Su dádiva es acogida con desconfianza y hostilidad por parte de los beneficiarios. Anticipándose a Lutero, Goetz se siente reformador y arremete violentamente contra un fraile que trafica con indulgencias. Luego se da cuenta de que este tráfico responde a una necesidad profunda que él no puede satisfacer en forma equivalente. Las enojosas consecuencias de su generosidad no tardan en multiplicarse: Catalina, una



Pierre Brasseur, Marie Olivier, Henri Nassiet, Jean Vilar y María Casares, vistos por «Ben», en una escena de *El diablo y el buen Dios*, la noche del estreno en París.

Continúa en la página siguiente

HISTORIA (prematura) de mis TEATROS DE CAMARA

INCISO DE RECTIFICACION

En mi artículo del número anterior —último párrafo—, por precipitaciones en su redacción y otras causas, expresé mal mi idea. Rectifico, pues lo considero mi deber, sobre todo en un lugar donde me he propuesto respetar la verdad ante todo.

Aunque la pieza no me satisface demasiado, niego que *El ladrón de niños* sea obra de tan baja categoría como se ha pretendido, aparte la máxima razón de su texto, porque es imposible que quien es un importante poeta, de gran inteligencia reconocida—Supervielle, en este caso—pueda escribir algo sin valor alguno. Ahora bien: en la traslación de idiomas la obra perdió mucho, como siempre ocurre. Y el especial espíritu de la misma la hacía inadaptable al gusto español. Nuestro público, no por falta de sensibilidad, sino por discrepancia absoluta de carácter, no estaba preparado para aquella obra—lo cual de ningún modo va en detrimento de nuestros espectadores, por la sencilla razón de que hay obras degustables sólo en el país en que han nacido, y ésta es una.

ODISEA DE "LA ANUNCIACION"

El ladrón de niños se representó el 8 de mayo de 1950 en el Teatro Gran Vía. Y ya se ensayaba *La Anunciación a María*, de Claudel, o mejor, se pretendía ensayar, pues, por una u otra causa, los actores, una vez aceptados los papeles, los abandonaban. Así desertaron María Jesús Valdés, Luis Durán, Miguel Angel... Después de muchas sustituciones, el elenco quedó formado con Asunción Sancho, Berta Riaza, Lola Gaos, Ricardo Lucia y Carlos Lucena, quedando vacante el papel de Pedro de Craon, cuya interpretación se me antojó hacer a mí. Ensayábamos en los Museos de Arte Moderno y Arte Romántico, por lo que el secreto era compartido por muchos y en seguida llegó al conocimiento de mi *consejero hostil por antonomasia:* Suárez Carreño, quien declaró: «*Esa obra no será montada.*»

Ante lo cual yo tomé el asunto como caso de amor propio y acepté el reto. La empresa marchaba. Paredes Jardiel acertó plenamente en los bocetos de escenografía. Sancho Lobo los realizó con todo su esmero, realizando la que hasta ahora es su obra maestra. Se alquiló el vestuario a Cornejo, quien reformó cuantas vestimentas ordené; con imaginación y ayuda de Paredes y hasta la casual de Emilio Burgos, se consiguió para el papel de Violaine—tercer acto—un hábito marrón surcado por pecho y espalda con dos grandes cruces blancas, y otra vestimenta ideal—acto segundo—, consistente en una túnica de gasa blanca y una casulla bordada en oro; se lograron los mejores toneletes, los más ricos jubones, las más airosas capas... Imprimimos programas especiales, enriquecidos con el texto especial que Gabriel Marcel, especialmente para nuestra representación, había enviado desde Old Aberdeen, a Santiago Magariños, traductor, con José Franco, de la obra:

"La Anunciación a María" es, en mi opinión, la obra maestra de Paul Claudel. Ha realizado en su plenitud ese arte estilizado, pero plenamente proyectado hacia una afirmación de orden místico de la que su teatro nos presenta una serie de ejemplos desigualmente logrados.

"La Anunciación a María" es un misterio, pero un misterio que no podría ser concebido sino por un moderno. La articulación del pecado y la gracia, tal como se presenta en el prólogo, cuando Violaine accede a besar a Pedro de Craon, que sabe está atacado de lepra, fluye con una extraña fuerza de penetración.

Me agradaría saber cómo será acogida esta versión en el país de los autos sacramentales "calderonianos". Creo que la universalidad no ha sido alcanzada por el único camino justificable en arte, es decir, en una proyección tan concreta y tan marcadamente caracterizada como era posible: la de la Francia del constructor de iglesias y la Francia mística que encuentra una encarnación tan pura y casta en la humilde y tierna Violaine. Los personajes viven en esta obra una vida que me atrevería a llamar escultural: la misma que supo realizar la gran estatuaria de nuestras catedrales. La sonrisa de Violaine es la del ángel de Reims: una sonrisa celestial y, a la vez, como impregnada de suave malicia."

Olvidando que la Dirección General de Teatro nos prohibía toda propaganda, anuncié la representación por todos los medios: carteleras, prensa, radio, octavillas..., audacia que no tuvo consecuencias adversas. Y...



Actores y director de «La Anunciación a María»

Y el tiempo volaba, echándosenos encima el fin de temporada teatral con el verano.

UN INTENTO

Creí beneficioso en muchos aspectos dar otra representación en tanto *La Anunciación* se montaba. Fernando Fernán Gómez y Francisco Tomás Comes, directores del Teatro de Ensayo del Instituto de Cultura Italiana, accedieron a ponerme en escena *La torre sobre el gallinero,* de Vittorio Calvino, obra que ellos habían ofrecido ya, pero a un círculo espectador muy pequeño. No cumplieron su promesa por la desidia de Comes—y me dejaron con los programas impresos y las decoraciones empezadas.

En vista de lo dicho, me determiné a presentar *Las Supervivientes*, un profundo, importante drama de Eusebio García Luengo, de fácil postura. Pero mis habituales escollos del Consejo me echaron abajo la empresa, alegando la inoportunidad por tratarse de obra española y de consejero de nuestro Teatro (Eusebio), y también pretendiendo lo improbable que era conseguir con aquel drama el éxito cumbre que—según ellos—precisábamos.

García Luengo, ofendido, pidió la dimisión, que no acepté, buscándome, por el contrario, otro leal: Fernando Guillermo de Castro, a quien nombré secretario de dirección.

VICTORIA

Suárez Carreño, columbrando acertadamente que yo esquivaba reuniones con el Consejo, lo reunió por propia iniciativa. Fué mi gran sesión parlamentaria, algo así como mi *discurso de la Corona*. Presenté los hechos consumados y, no obstante, la oposición se mantenía firme. Allí se opinaba—lo opinaban algunos—que la obra de Claudel era una losa de plomo antiteatral que no había de gustar a nadie. Cuando todo el mundo opinaba y nadie ganaba terreno en la lucha dialéctica, F. G. de Castro hizo una pregunta impertinente, pero providencial, a la condesa de Campo de Alange:

—¿Usted conoce la obra?

La señora condesa quedó confundida y acabó por confesar que no la conocía. Y este incidente fué la gota de agua que me faltaba para conseguir que el Consejo aceptase lo que yo, justa y decididamente, les proponía: que presenciaran un ensayo prueba, a cuyo final, por votación, decidirían si el misterio claudeliano merecía o no ser ofrecido al público.

Paso había dimitido después de la segunda velada. Bueno Vallejo dimitió ahora, adoptando una postura lógica y respetable.

Los ensayos seguían mal que bien; una psicosis de miedo minaba la moral de algunos actores. Así llegó la noche de la prueba, ocho días antes del anunciado para la representación.

Continúa en la página siguiente

Réplica a Juan Guerrero Zamora

"ORBIS PLENUS INGRATORUM"

"De desagradecidos está el mundo lleno", dice un aforismo, y no miente. Todo podía esperarlo de Juan Guerrero Zamora, porque en nada es parco, salvo en urbanidad; pero que al cabo del tiempo, más de un año, cuando nadie se acuerda ya de aquel "Ladrón de niños", salga poniéndome cual digan dueñas en estas mismas columnas (Historia prematura de mis teatros de Cámara, INDICE, núm. 45)*; la verdad, no podía esperarlo, por varias razones:*

Primera: porque considero que debería haberme agradecido el que yo, que, mal o bien administrada, tengo alguna solvencia profesional, me permitiera el lujo de someterme a su criterio que, si en otros aspectos es muchas veces acertado, en estas lides de "realizaciones escénicas" entra de lleno —ex propio arbitrio—en el campo de lo infraartístico.

Segunda: porque no sólo acepté el cometido, sino que lo hice con un desinterés absoluto, tan absoluto que aún estoy esperando de la fina sensibilidad del señor Guerrero Zamora que, en cumplimiento de un mínimo deber de cortesía, me dé las gracias por todas las molestias morales y materiales que aquella actuación me produjo, y

Tercera: porque por él y sólo por él, si que también por mi joven amigo Alfonso Paso, acepté a regañadientes colaborar en una comedia que no me parecía interesante; opinión compartida no sólo por el público que acudió a aquella función de Cámara, sino por el de París, cuando su estreno, y el de otras ciudades también de más allá de nuestras fronteras.

Poco elegante, muy poco elegante, la actitud del señor Guerrero Zamora, sacada a luz intempestivamente, con frases que, de no recordar su juventud..., serían suficientes para reclamarle ante los tribunales por injurias fisiológicas... Líbreme Dios de hacerlo. No puedo olvidar que, con frecuencia, es contertulio mío, que, a veces, no escribe mal del todo y que, como yo, es un gran admirador de García Lorca, único punto en el que coincidimos. Pero sí le aconsejo que vigile esa fruición tan suya de crearse enemistades, porque eso sí que puede tener su origen en algún complejo, y cuando los complejos se exacerban...

MANUEL DICENTA.

Viene de la página anterior

prostituta que fué su víctima y a la que abandonó cuando decidió consagrarse al bein, agoniza consumida por la enfermedad y por el amor sin esperanza. Goetz, torturado por esta agonía, suplica a Dios que cambie los sufrimientos de Catalina por los suyos propios. En una escena particularmente desagradable y que fué, naturalmente, aclamada por los sectarios de un cierto existencialismo, Goetz se hiere y finge los estigmas para poder regar con su sangre a la agonizante, quien cree firmemente haberla recibido del Celestial Cordero.

Catalina muere, pero queda Hilda, encarnada en la bella presencia de María Casares. La compasión de Hilda está impregnada de amargura y de impiedad. Amiga de los desgraciados, no se muestra, sin embargo, conforme con el evangelio predicado por Goetz. Este ha fundado una especie de ciudad moderna tipo Campanella. Se llama "Ciudad del sol" y, aunque privada de clero, se reza mucho en ella y se predica una pacifismo que trae funestas consecuencias para la población. La guerra estalla de nuevo, y como Goetz ha ordenado a los habitantes que no se defiendan, éstos, inermes, se entregan a la muerte. El tirano se da cuenta de que es incapaz de inspirar amor y de que sus buenas acciones, por el mero hecho de ser buenas, no solamente humillan a quienes las disfrutan, sino que se convierten en ofensas. Ha repartido sus tierras, pero como éstas no le pertenecían, ha privado a los pobres del derecho de arrebatarlas por la violencia, asesinando a los dueños que tan injustamente las poseían. Si no he comprendido mal, Sartre da a entender que la guerra es un mal inevitable, consustancial con el hombre. La culpabilidad es una situación límite de la cual no podemos liberarnos sin convertirnos en defraudadores dignos del mayor castigo. En esto veo una mezcla confusa de Hegel y de Jasperg.

Goetz está desesperado, y el cura Heinrich, que ha colgado los hábitos desde hace algún tiempo, intenta demostrarle que, en el fondo, los instintos a los cuales obedece queriendo hacer el bien son exactamente los mismos que antes le empujaron al mal. Goetz, que en su primera fase no ha dudado de Dios, acaba por reconocer que Dios le ha abandonado por completo, hasta el punto de que él mismo no existe y de que, por otra parte, el hombre no existe si no es con esta condición. Heinrich, que no llega a tal extremo de negación, protesta horrorizado. Goetz le mata. Aquí aparece de nuevo el tema de "Las Moscas". El crimen es la consecuencia de una comunión real entre los hombres; la sangre derramada es lo único que puede asegurar una unión verdadera. En la última escena, Goetz se pone al frente de las tropas después de haber matado a un campesino que se negaba a reconocer su autoridad. Con este acto cree haber demostrado sus méritos de jefe. No sabemos lo que pensará Hilda de este cambio postrero.

En resumidas cuentas, lo que más llama mi atención en esta obra desmesurada—aparte de las repiticiones filosóficas que abundan en ella—es su increíble carencia de poesía. En realidad, este nietzschismo hegeliano queda al nivel de un curso nocturno o bien del café Comercio. Los que se hagan ilusiones sobre el parentesco de Sartre con Heidegger tendrán que reconocer al fin la verdad. Entre uno otro no hay nada, absolutamente nada, en común. Creo que esta ausencia de poesía explica la falta de emoción, defecto principal de la obra.

Tras de una larga reflexión pienso que pudiera exponer lo siguiente: La obra es, en el fondo, un corte de cuentas entre el drama histórico y el drama metafísico, con preponderancia de este último. Pero las circunstancias políticas que, en realidad, parecen interesar tan poco al autor como a los espectadores, pesan desmesuradamente a lo largo de toda la representación. Ahora bien: un drama metafísico debe desarrollarse de un modo continuo y —al menos en apariencia—riguroso. Es el caso de "Huis Clos", en que la obra ha de demostrar—o al menos mostrar—una verdad. En "Le Diable et le Bon Dieu" no podía ser mostrada, ya que en todos los sentidos las cartas habían sido marcadas para poder hacer trampas. La conversión era falsa, la no existencia de Dios pedida y, por consiguiente, incapaz de ser revelada.

índice de artes y letras

Suplemento

General Mola, 70, 3.º dcha. • Apartado 6 076 • MADRID

BOLETIN INFORMATIVO DE ARTE — NUM. 2 ★ PRECIO: 2 PESETAS

EXPOSICIONES

Madrid

TURNER (Sala)

Exposición Herbert W. Simpson.—En los últimos días del mes de noviembre pasado se clausuró esta importante Exposición del artista inglés Simpson. Míster Walter Starkie, director del Instituto Británico, en sus palabras de presentación del pintor, dijo: «Es un placer para mí inaugurar la Exposición de pintura de Herbert W. Simpson en un salón madrileño que lleva el nombre de un gran pintor inglés, Turner, el centenario de cuya muerte, acaecida en 1851, conmemoramos este año... Creo que todos estarán de acuerdo conmigo en que los cuadros de esta Exposición son esencialmente de un inglés—sobre todo sus paisajes—... También podemos ver en la obra de Simpson el cariño romántico que todo inglés siente por el paisaje... La pintura de Simpson se caracteriza por su honradez...»

ALTAMIRA (Galerías)

Exposición Rafael Figuera.—Hasta el 5 de diciembre expuso en estas Galerías el pintor bilbaíno, de ascendencia levantina, Rafael Figueras. Este artista ha realizado en los últimos diez años Exposiciones en toda España, y recientemente acaba de regresar de París.

BUCHHOLZ (Galería)

Exposición Haroldo Donoso.—Desde el 26 de noviembre y hasta el 11 de diciembre se ha podido visitar en esta Galería la interesante Exposición de pinturas del artista chileno Haroldo Donoso. La obra está compuesta por 24 guaches y 13 dibujos, algunos de los cuales sirvieron de ilustración a poemas de André Breton.

CLAN (Sala)

Exposición de pintura de Manolo Millares.—En los últimos días del mes de noviembre se exhibieron en esta Sala algunos cuadros del pintor canario Manolo Millares. Un crítico dice: «Dentro de las tendencias actuales de la pintura no figurativa, impropiamente llamada abstracta porque tiene un hondo sentido expresivo, Manolo Millares, joven pintor canario, ocupa un lugar destacado.»

Pinturas y dibujos de Juan Gomis.—Posteriormente, se inauguró en Clan una Exposición de pintura y dibujo de Juan Gomis, que permaneció abierta hasta el 15 de diciembre.

CENTRO SEGOVIANO (Salones)

Exposición Julio Pardo.—En este centro se ha inaugurado una Exposición de pintura del artista segoviano Julio Pardo. La inauguración fué avalada por una interesante charla del delegado de arte del Centro, el ilustre escultor Florentino Trapero.

ESTILO (Sala)

Tres pintores de hoy.—Bajo este título se agrupan obras de García Ochoa, Julio Antonio y San José. A la inauguración asistieron el embajador de Italia, los directores generales de Bellas Artes y Radiodifusión, Gallego Burín y Suevos; los directores del Museo de América y del Instituto de Cultura Chilena, señores Tudela y González Avendaño; el secretario de la Bienal, señor Panero; el pintor Vázquez Díaz y otras personalidades del mundo intelectual y artístico. La Exposición duró quince días.

ITER (Salones)

«El Paisaje de Levante», por Adelchi Garzolini.—Se ha celebrado en estos Salones de la Avenida Calvo Sotelo una Exposición que, con el título de «El paisaje de Levante», agrupa interesantes muestras pictóricas del italiano Garzolini. De él dice Camón Aznar, crítico de *ABC*: «El gran pintor Adelchi Garzolini sabe unir la violencia del sol español, con el espíritu de franciscana humildad.»

CIRCULO DE BELLAS ARTES (Salones)

Exposición Carretero.—El pintor manchego Francisco Carretero colgó el 17 de noviembre varias muestras de su interesante obra en los prestigiosos salones del Círculo de Bellas Artes.

Exposición Fujita.—El mismo día 17, y a las seis de la tarde, se inauguró la Exposición de obras del mundialmente famoso pintor japonés Tsuguji Fujita, compuesta por óleos y acuarelas. Fujita cuenta sesenta y cinco años y estudió en la Escuela de Bellas Artes de Tokio; pero en 1913 pasó a París, donde rápidamente adquirió renombre por la elegancia y perfección de sus retratos femeninos. El famoso pintor, que está casado con una francesa, ha manifestado su admiración por el Museo del Prado, al que considera el mejor del mundo. También ha expresado su opinión de que Picasso, Matisse y Dalí son los mejores pintores de la actualidad.

Bolsa de Arte

N.º 207.—NOTICIA. En Madrid ha sido vendido el cuadro de don Elías Salaverría, titulado «Don Ramiro», en la cantidad de 100.000 pesetas.

N.º 208.—NOTICIA. También en Madrid, y en la cantidad de 200.000 pesetas, se vendió el cuadro del mismo autor, titulado «San Ignacio de Loyola».

(Ambos cuadros fueron vendidos por el pintor directamente a los clientes.)

N.º 209.—NOTICIA. En el Rastro de Madrid fué adquirido por un visitante un plato antiguo en la cantidad de 30 pesetas, vendiéndolo luego a un coleccionista valenciano en 1.500 pesetas.

Las características del plato de referencia son las siguientes: plato de reflejo metálico, siglo XVI, de los llamados de tetón, tamaño mediano y con ligeros desperfectos.

N.º 210.—DEMANDA. Interesan cuadros auténticos de FRANCISCO DOMINGO MARQUES.

N.º 211.—OFERTA. Cuadro titulado «La diosa Pomona», *pareja* del existente en el Museo del Prado, titulado «Diosa Flora». Autor: Juan Van der Jamen (1620). Tamaño: 2,25 × 1,50.

N.º 212.—OFERTA. Bodegón siglo XVIII, Escuela madrileña. Tamaño: 1 × 0,75.

N.º 213.—OFERTA. Dos bodegones siglo XVIII. Escuela española, sin marco. Medidas: 0,62 × 0,83.

N.º 214.—OFERTA. Cuatro azulejos de cuerda seca y tres azulejos góticos, procedentes estos últimos de la catedral de Tarazona.



Cuadro de Zurbarán, que se supone representa a San Francisco

N.º 215.—OFERTA. Se vende este lienzo de Zurbarán. Medidas: 0,65 × 0,91. Documentos y certificaciones del mismo, a disposición de los interesados.

★

Información de cualquiera de estas OFERTAS y DEMANDAS, en «INDICE» (General Mola, 70, tercero derecha. Teléf. 35 73 09), de cinco a siete de la tarde; o en nuestro Apartado, 6.076.

★

N.º 216.—OFERTA. Galerías Altamira, Prado, 20, pone a disposición de los coleccionistas de pintura calificada, entre otras diversas obras, las siguientes de gran firma:

García Hidalgo (1.680): «Degollación del Bautista» (1,80 × 1,25)	**30.000 ptas.**
Madrazo, F.: «Retrato de E. Ahumada» (0,53 × 0,70).	**25.000 »**
Casado del Alisal: «Desnudo». Acuarela (0,28 × 0,38).	**4.000 »**
Daumier: «Atente a la Gare» (0,27 × 0,41)	**25.000 »**
Regoyos: «Puerto vasco» (0,32 × 0,41)	**8.000 »**
Lizcano: «El Cristo de la Vega» (1,45 × 2,00)	**50.000 »**
Zuloaga: «El Boyerillo» (0,65 × 0,74)	**70.000 »**

N.º 217.—OFERTA. Sala y Librería «Clan», Espoz y Mina, 15, Madrid, pone a disposición de los interesados las siguientes colecciones:
«Films Selectos», años 1933 a 1936, nuevo, encuadernado.
«La Lidia», completa, encuadernada, en perfecto estado.

Colección de discos de «Archivos de la Palabra», de Chile, conteniendo diversos poemas de Fray Luis de León, Espinosa, Neruda, Alberti, etc., recitados, la mayoría, por sus propios autores.



El escultor catalán Juan Rebull, que ha ganado el Gran Premio de Escultura de la I Bienal Hispanoamericana de Arte (100.000 pesetas)

ABRIL (Sala)

Exposición Cañas. — Carlos Augusto Cañas, pintor salvadoreño, expuso en los últimos días de noviembre 14 óleos en la Sala Abril con gran éxito de público y crítica. Cañas celebró cuatro Exposiciones consecutivas en El Salvador, una en Guatemala, otra en Wáshington y dos en Madrid: Galería Buchholtz y Círculo Medina. Aparte de su Exposición actual, también cuelga en la Bienal Hispanoamericana.

CASA AMERICANA (Sala de Exposiciones)

Oleos y dibujos de Gregorio Prieto.— El 21 de noviembre, a las ocho de la tarde, se celebró la inauguración de una Exposición de obras de Gregorio Prieto. Presentó dicha Exposición el agregado cultural de la Embajada de los Estados Unidos de América.

DARDO (Salón)

Herrero Alonso.— Actualmente expone en este Salón el pintor Herrero Alonso una colección de retratos, interiores, composiciones, etc.

CANO (Salón)

Exposición Rafael Revelles.— En esta temporada, *Cano* celebra su 191 Exposición a través de la de Revelles, un pintor realista que presenta veinte cuadros a base de bodegones, retratos, composiciones, etc. Dicha Exposición, que se inauguró el 3 de diciembre, permaneció abierta hasta el 15 del mismo mes.

INSTITUTO FRANCES (Salones)

«Reflejos de París». — Con este título se agrupan algunos pintores españoles becados en la capital francesa. Son éstos: Alvaro Delgado, Juan Esplandiú, Menchu Gal, Ricardo Macarrón, Manaut, Reyes, Esperanza Ruiz Vázquez, Santi Suros, etc... Pintura de Vázquez Díaz, Sunyer y Solana acompaña con su autoridad la de los más jóvenes.

TANAGRA (Salones de Arte)

Oleos de Francisco San José.—En los últimos días de noviembre inauguró una Exposición de su obra el pintor San José. La crítica se ha ocupado extensamente de este joven artista. Manuel Sánchez Camargo le define así: «En San José existe el pintor singular que ha aprendido que, para llegar a una verdad pictórica, hay que poseer una verdad interior. El caso, por extraño, bien merece ser subrayado en el índice».

LOS MADRAZO (Salón)

Exposición Roberto Domingo.—El 27 de noviembre se inauguró una Exposición de pinturas de Roberto Domingo, que ha constituído un franco éxito de público. Con anterioridad a Roberto Domingo expuso el artista valenciano Vidal Corella.

MACARRON (Sala)

Exposición R. Reyes Torrent.—Composiciones, retratos y paisajes formaron esta Exposición, compuesta por 36 óleos. Se inauguró el 3 de diciembre y permaneció abierta hasta el 17 del mismo mes.

DARDO (Salón)

Exposiciones Juan Mirasierras y Ceferino Olivé.—El 17 de noviembre clausuró su interesante Exposición el pintor Juan Mirasierras. A esta Exposición siguió otra de acuarelas bilbaínas del artista catalán Ceferino Olivé. Toda la obra que expone el acuarelista es de 1951, y en ella predominan los temas del Norte de España. Mariano Tomás, crítico de arte del diario *Madrid*, ha dicho: «Otra vez más demuestra Ceferino Olivé su magisterio en esta delicada faceta de la pintura; pocos acuarelistas de hoy le alcanzan y ninguno le aventaja; pintor intuitivo más que académico, sus pinceles se mueven con desenvoltura.»

XAGRA (Galería)

Inaugurada el día 21.—Esta Galería, perfectamente acondicionada, recibe en su apertura lienzos de Palencia, José Caballero, Caneja y Zabaleta; esculturas de Oteiza y Ferreira y óleos de San José, Barandiarán y Ubeda.

Espléndida y sobriamente decorada, esta Galería se dedica en exclusivo a exposiciones de arte (pintura y escultura).

Le auguramos éxito

«LA CODORNIZ» Y EL DIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO

En los primeros días de este mes se celebró en Madrid, Juzgado Municipal número 13, un acto de conciliación entre don Fernando Alvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, y don Alvaro de la Iglesia, escritor y director del semanario humorístico «La Codorniz».

Dicha revista humorística, en su sección «Cárcel de papel», dictaba una sentencia contra el señor Sotomayor, originada por su ya célebre carta ¿Quiénes son los locos?».

Se dió por terminado el acto sin avenencia de las partes, pese a los esfuerzos del juez y de algunos hombres «buenos»...

GUIA DEL PINTOR

RESTAURADORES DE MADRID

Arpe Retamino, Manuel.—Ballesta, 28.
Bisquert, Antonio.—Goya, 29.
González, Cristóbal. — Francisco Silvela, 89.
Jover, Vicente.—Juan de Mena, 5.
Lafora (R.).—Carrera de San Jerónimo, 38.
Lapayese.—Alameda, 3.
López Seisdedos.—Calle del Prado, 18.
Martín Benito, Jesús.—Magdalena, 8.
Pérez Tormo, Manuel.—Belén, 11, pral.
Prieto, César.—Arrieta, 13.
Rodríguez Beltrán, Manuel. — San Mateo, 30.

Barcelona

(De nuestro corresponsal Fernando Gutiérrez)

GALERIAS CRIFE ESCODA

Daniel Sabater. — No hará tres meses que el pintor de los brujas vino desde París a morir a Barcelona. Trajo consigo una enfermedad mortal, largos años de éxitos y una extensa obra que le fué fiel hasta la muerte. Había vivido apremiado por la urgencia de pintar, de superarse constantemente y de querer, con su ironía, añadir su buen grano de arena a la obra de los hombres de buena voluntad. Ahora han celebrado sus hijos esta Exposición póstuma, preparada ya por él, cuando estaba todavía viva en nosotros la sorpresa de la muerte. Estas 46 obras expuestas constituyen tanto una antología de su obra como de su trabajo; no son todas recientes, pero bastan para recordar a Sabater a lo largo de toda su vida de pintor. Cuando un pintor ha muerto, una crítica informativa como podía ser ésta no tiene ya nada que hacer: su obra ha quedado para demostrar su paso por el mundo, y éste, a la corta o a la larga, es el que juzga y nunca se equivoca.

Brotat.—Hubo ya en la Exposición anterior de este pintor la presencia de una elemental plástica bizantina que hoy se resuelve de una forma más directa y más honda. No es una pintura de reflexión, sino de espontaneidad. Más madura ahora, más ceñida a su propósito, su sencillez es hoy más expresiva y más evidente.

GALERIAS LAYETANAS

María Teresa de la Campa.—El tono mayor de algunas de las obras de esta pintura cubana nos revela una fuerza que nos gustaría ver más desprovista de anécdota.

Juan Ponç.—Las referencias que teníamos de la obra de Juan Ponç y los dibujos que de él conocíamos nos habían hecho esperar más de su Exposición actual. Sus óleos, aunque respondan al mismo concepto, no están a la altura de sus litografías, de sus dibujos, e incluso de sus *gouaches*. No son lo que esperábamos. O quizá es que esperábamos demasiado.

SALA BUSQUETS

Evelio Palá.—Más madura, más ceñida a su peculiar estilo, esta Exposición de Evelio Palá se caracteriza por una sobriedad mayor, que la hace más plástica.

Mateo Serra.—Mateo Serra ha muerto. Se fué de la vida como vivió en ella, como un hombre bueno y sin enemigos. No habrá nadie que lo haya conocido que no lamente su muerte que, no por esperada es menos dolorosa. Pintor por vocación, nos dejó en este siglo el recuerdo del pasado, y su pintura, que no hizo nunca concesiones, es un reflejo de su vida. Ahí queda esa Exposición póstuma, preparada por él hasta el último instante, su última obra llena de honradez y de nobleza, que no podrá sucederse ya, como tampoco podrá sucederse esa misma cordial sonrisa que había fijado en sus labios para siempre la alegría de vivir.

Guy Séradour.—Con un virtuosismo puramente francés y espectacular, Guy Séradour expone un conjunto de 32 obras. Me considero muy lejos de este arte cuyos modelos son, como dice Fernand Veran, crítico del pintor, «poemas de Paul Géraldy.»

SALA ROVIRA

Florit.—Con el tema *Barcelona del 1800*, José Luis Florit inauguró una Exposición de acuarelas en las que ha conseguido aprehender el ambiente y el encanto de esa dichosa época perdida, a cuya interpretación ha sabido dar la gracia particular que tuvo.

Eduardo de la Sota.—Cierto es que la obra de este joven pintor del Norte, de tan breve historial, se halla en plena formación, pero en algunos de los cuadros expuestos se advierte ya el interés que puede despertar esta pintura.

SALA GASPAR

Arenys.—Pocos como Arenys han sabido descubrir y plasmar la belleza de los caballos, como lo ha conseguido en estos 30 apuntes e impresiones que constituyen 30 pequeñas obras maestras.

GALERIAS EL JARDIN

Ley. — En el caso de Ley, ante esta primera Exposición de sus obras habría que pensar quizá en una especie de tradición romántico de la ternura, una tradición de la que se ha extraído un candor inteligente y conmovido, una emoción pura y desnuda que pudiera parecer poseída de ironía, pero que solamente posee una auténtica poesía de sencillez y de belleza. Su misma sobriedad, feliz connubio germánico latino, hace angustiosa a veces su expresión, porque desnuda el rasgo categórico, no la anécdota, sino su contenido.

GALERIAS SYRA

Miguel Villá.—Todo ese maravilloso juego de densidades que es la pintura de Miguel Villá llega en esta ocasión, a la vuelta de sus puentes de París, a la gracia desnuda de las calidades de la materia; es como si a la forma se le hubiera dado, además de vida, una especie de cuerpo en el que asentarla y en el que puede medirse, no ya su espíritu, sino su presencia, con su actitud de vida y de angustia, y al mismo tiempo de lírica y frágil armonía en la maciza poesía de sus temas de París.

Francisco J. Coll.—La simplicidad de estos temas taurinos y la belleza de su composición, la armonía total del conjunto y la prodigiosa soltura con que están resueltos bastan para hacer de estos dibujos algo más que una interpretación espontánea y feliz de diversos motivos de tauromaquia.

EL PREMIO DE GRABADO «ROSA VERA»

El día 23 del pasado mes, en el estudio de la artista Anita Solá de Imbert, se procedió a la adjudicación del II Premio de Grabado «Rosa Vera».

El Jurado estuvo constituído por don Antonio Ollé Pinell, en representación del Fomento de las Artes Decorativas; D. Manuel Humbert, como representante de los Amigos del Libro y de del Grabado de dicho Fomento; don José Gudiol Ricart, que ocupó el lugar vacante de don José Ainaud de Lasarte; don José Mullir Creixell, en representación de los suscriptores de la «Col.lecció de Gravats Contemporanis»; don José Hurtuna, como representante del Real Círculo Artístico; don Jaime Plá Pallejá, director de las Ediciones Rosa Vera, y don Víctor María de Imbert, como secretario.

Después de largas deliberaciones, motivadas por la calidad tan equilibrada de muchos de los grabados presentados al concurso, la votación fué la siguiente: «Cuina» (Cocina), punta seca, tres votos, original de A. Ráfols Casamada; dos votos a un aguafuerte de F. Casademont, y un voto a un aguatinta de S. Busóm.

INAUGURACION DE UNA NUEVA SALA DE EXPOSICIONES

El día 23 de noviembre, con una Exposición de pinturas de J. Guardiola Torregrosa, fueron inauguradas unas nuevas Galerías de arte en la sucursal que «Selecciones Jaimes» posee en el paseo de Gracia.

NOTICIAS DE OTRAS EXPOSICIONES

Rafael Llimona ha inaugurado una Exposición de paisajes y bodegones en la Sala Parés.

En la Sala Busquets se ha celebrado una Exposición de acuarelas originales de Lleó Arnau, de la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña, que comentaremos en el próximo número. Dejamos también para éste el comentario de la



La pintura guipuzcoana se halla representada en la I Bienal Hispanoamericana con óleos de calidad, debidos al arte de conocidas figuras de aquella región. Entre los que han merecido verdadera atención pública, figura éste de Antonio Valverde, *Olentzero*, que presenta una antigua leyenda vasca mediante una moderna técnica de concepción y dibujo.

FICHAS

CARLOS LARA



Nació el 10 de febrero de 1922. Su descubrimiento de la pintura está «vinculado» a Benjamín Palencia, cuyo magisterio guió sus primeros pasos. En 1942 ingresó en la Escuela de San Fernando y es seleccionado para el concurso de pintura de la Juventud Europea en Italia, donde obtiene el tercer premio. En este tiempo comienzan sus actividades como ilustrador (actualmente lo es de la revista *Correo Literario*), hacia las que se siente movido más por principio estético que por facilidad artesana. En su criterio, la *ilustración* constituye una auténtica tarea artística, y espera conseguir en ella alguna obra verdaderamente perdurable. Obtiene después el primer premio de Figurines del Concurso organizado por el Teatro Español, en el que realiza, como consecuencia, el vestuario de varios dramas y comedias. En 1945 inaugura sus primeras Exposiciones colectivas, formando parte de un grupo integrado por Lago Ribera, Valdivieso y Ferreira (escultor); exposiciones que se repiten anualmente. En la actualidad expone en Lima (Perú). Ha asistido a la Bienal de Venecia y a la actual Hispanoamericana, obteniendo en esta última uno de los premios correspondientes a la Sección de Grabado. Al presente orienta sus actividades hacia la pintura mural, en la cual viene realizando algunas obras y a la que piensa consagrarse de un modo definitivo.

xposición que J. Roé ha inaugurado en ; Galerías Argos.

José Lamuño ha celebrado una Expo-ción de pinturas en la Sala Velasco. esentá en ella una serie de retratos, guras, flores, bodegones y temas ur-nos.

En las Galerías Cristina el pintor An-l Camacho ha inaugurado una Expo-ción de sus obras en la que predominan s paisajes.

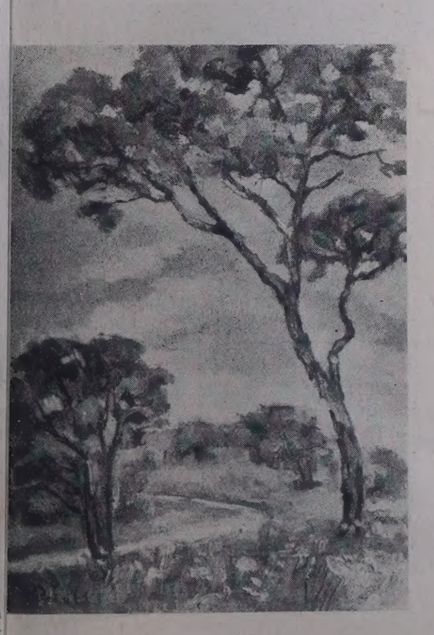
rovincias

ILBAO

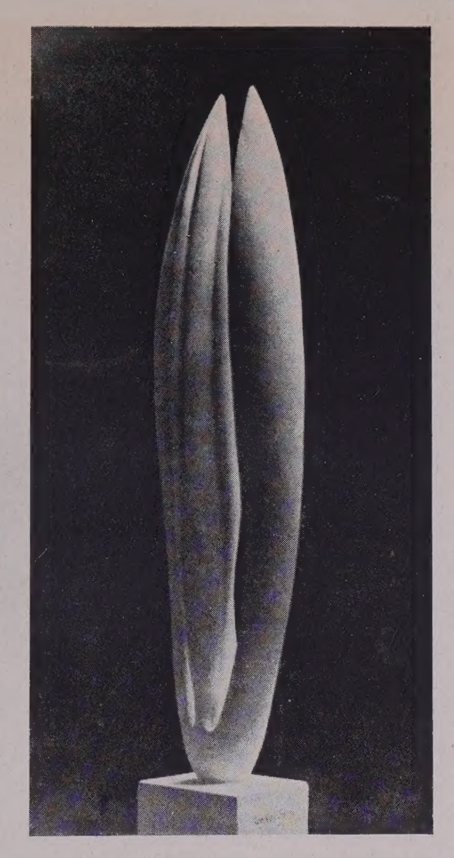
le nuestro corresponsal Javi r de Bengoechea)

Museo de Arte Moderno. — Mes sin randes acontecimientos artísticos que co-entar. Unicamente, en pintura, el se-lado éxito de la Exposición de Juan ranoa en el Museo de Arte Moderno, lebrada para mostrar al público bilbaí-) un *Via-Crucis* de su creación. Aranoa ltaba de España desde el año 1941, en ue fué a América. Allí ha trabajado mu-10. Hoy vuelve con ese magnífico *Vía-rucis*, testimonio de su quehacer. Está ntado sobre panes de oro, haciendo que pincel barra el color en frotes ligeros, fin de respetar la luminosidad y rique-1 de reflejos del fondo dorado. Aranoa muestra original en los enfoques de las cenas que relata y compone con una nciencia y dedicación realmente no-bles.

Sala Arte. Exposición Infante.—Desta-ada Exposición ésta de Infante, celebra-a en la Sala Arte. Infante es un pintor ue de tarde en tarde se asoma al públi-), pero siempre que lo hace da fe de un mperamento plástico de primer orden.



Paisaje, de González Prieto, pintor durante bastan-es años alejado de nuestro país y de la pintura, que expone parte de su obra (no este óleo) en la Bienal Hispanoamericana de Arte.



Este es *El Angel* que el escultor Carlos Ferreira ha presentado a la Bienal en unión de otras tres obras: *Hombre y mujer*, *El vencido* y *Mujer desnudándose*. *El Angel* es una de las figuras pertenecientes a la fachada principal de un proyecto de catedral.
Carlos Ferreira es uno de los escultores jóvenes más significativo de nuestro país, injustamente, cree mos, no premiado en este Certamen. En un próximo número nuestro crítico de arte se ocupará con la debida atención, de su obra.

VALLADOLID

Exposición de proyectos del Alcázar de Cristo Rey.—Se ha inaugurado esta Exposición que comprende planos y maquetas para el proyecto de Alcázar que ha de levantarse en torno al Santuario Nacional de la Gran Promesa. Al acto asistieron representaciones de los países suramericanos.

SAN SEBASTIAN

Exposición de Pelayo de Olaortúa en las Salas Aranaz Darras. — En los últimos días de noviembre expuso en estas Salas del paseo de Colón el pintor de Guernica, Olaortúa. La obra estaba compuesta por 27 cuadros en los que predominaba el paisaje cántabro.

Pelayo de Olaortúa ha celebrado Exposiciones en casi todas las principales capitales de España, en París y en Salzburgo. Ha concurrido a las nacionales de 1945, 1948 y 1950 y es la Segunda Medalla Provincial de Bilbao 1947. Figuran obras suyos en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid y en Arte Moderno de Bilbao.

A la Exposición de Olaortúa sigue, en las Salas Aranaz Darras otra del pintor Rial Hugas.

PALMA DE MALLORCA

Exposición Colectiva en Galerías Sapi. Se ha celebrado en esta ciudad una interesante Exposición colectiva, en la cual figuraban obras de Grau Sala, Domínguez, Helma, Clavé, Flores, María Sanmartí, etc.

Narcito Puget, en Galerías Costa.—Se ha celebrado la Exposición anual del pintor Narciso Puget. El crítico L. Ripoll la define: «He ahí uno de los grandes sostenes de la obra de Puget: su humana y arrolladora fuerza. La vida en los motivos de sus cuadros...»

Claire Bonabakker, en Los Amigos de Mallorca.—Esta pintora expuso algunos dibujos de Holanda y Bretaña y una obra, conseguida en rápida visión, de Mallorca y tratada en óleos y acuarelas.

X Salón de Otoño en el Círculo de Bellas Artes. — Merece destacarse en este tradicional certamen las obras del pintor belga Verburk, del norteamericano William E. Cook, un paisaje de Jaime Mercant y unos *gallos* de Xam.

También se ha celebrado en el Círculo de Bellas Artes la segunda Exposición del pintor Miguel Llabrés, al cual achacan cierto amaneramiento, aunque no niegan sus posibilidades técnicas.

En Galerías Quint expuso H. Bruck.—Presentó este pintor una interesante colección de bodegones y paisajes que, enfocados dentro de un concepto realista, no olvidan las nuevas enseñanzas de la pintura.

Extranjero

VENEZUELA

VICTORIO MACHO, el XII SALON ANUAL DE ARTE y DOS LIBROS

Las influencias de Utrillo y Dalí

En este año de 1951 ha tenido lugar en el Museo de Bellas Artes de Caracas el XII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, concurriendo 82 artistas entre pintores y escultores.

La crítica caraqueña recuerda con tal motivo que «la historia del arte propiamente nacional se inicia con Martín Tovar, al que siguen los colosos la pintura Antonio Michelena y Cristóbal Rojas. Después, una pléyade nutrida de excelentes artistas, como Antonio Herrera Toro, Emilio Boggio, Carlos Rivero Saravia ,Emilio Maury, A. Esteban Frías, Edmundo Monsanto, Federico Brandt y Francisco Valdés, que dan la tónica de v italidad de la pintura venezolana.»

Firmas notables de este XII Salón de Arte Venezolano han sido, cada uno dentro de una técnica y una sensibilidad, todos con un profundo sentido plástico de la realidad indígena o nativa, Manuel Cabré, que ha obtenido el Premio Nacional 1951 con un hermoso paisaje, *Ruinas de Trapiche*; Rafael Monasterios, Armando Reverón, César Prieto, Rafael Ramón González, Pedro Angel, Marcos Castillo, Alfredo López Méndez, Pedro Centeno, Elisa E. Zuloaga y Juan Rohl. Esta es la plana mayor en edad y calidad, seguida de cerca por los jóvenes Héctor Poleo, Tomás L. Golding, Antonio Alcántara, Julia y Mary Brandt, Carlos Cruz-Díez, Elbano Méndez Osuna, Manuel Vicente Gómez, Mateo Manaure, Pascual Navarro Velázquez, Raul Moleiro, César Rengifo, C. Rovaina, Miguel Arroyo, Clemente Pimentel, Armando Barrios, Santiago Poletto, Laura Schlageter, Enrique Sardá, Ramón Vázquez Brito, Alirio Oramas...

En algunos se acusan influencias inevitables de los pintores españoles de vanguardia, con Utrillo y Dalí a la cabeza. No hay por qué citar nombres ni obras en esta simple referencia informativa. Unicamente diremos que el Premio Oficial de la Pintura se lo ha llevado Manuel Cabré con el cuadro de referencia. «En realidad—escribe un crítico—, lo que se ha premiado al artista ha sido su obra pictórica, obra de perseverancia en la que ha demostrado su gran cariño por el paisaje venezolano; su interpretación, variada y múltiple, de nuestras montañas, sobre todo del Avila, y la calidad plástica de su obra numerosa.»

Los premios fueron concedidos en la siguiente forma:

Premio Nacional de Artes Plásticas: 5.000 bolívares y pasaje de ida y regreso a Francia al pintor caraqueño Alirio Oramas.

Premio Nacional de Pintura: 2.000 bolívares, a Manuel Cabré, por su óleo *Ruinas de Trapiche*.

Premio Nacional de Escultura: 2.000 bolívares, a Cornelis J. Zitman, por su estatuílla *Mujercita*, que reproducimos.

Premio Nacional para la mejor obra o conjunto de obras de arte aplicado: 700 bolívares, a María Carlota de Soriano por su conjunto de 35 cerámicas.

Premios para trabajos de mérito especial presentados por estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas: 500 bolívares, a María Elena Lavié, por su conjunto de tres obras.

Premio Arístides Rojas, para paisaje: 1.000 bolívares, al pintor húngaro Luis Szpesi Noske, por su *Paisaje*.

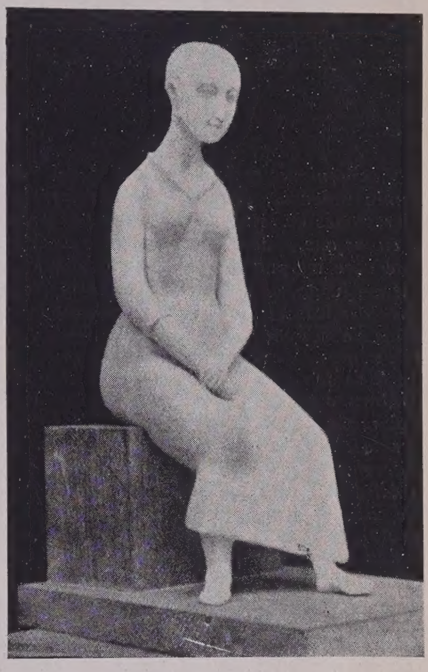
Premio para pintura John Boulton: 2.000 bolívares, al pintor Pedro León Castro, por su óleo *En el taller*.

Premio Federico Brandt: 1.000 bolívares, al pintor Mario Abreu, por su óleo *El Gallo*.

Premio José Loreto Arismendi, para pintura o escultura: 500 bolívares, a Mary Brandt de Villanueva, por su conjunto de tres obras.

Premio para pintura Antonio Esteban Frías: 1.000 bolívares, al pintor Armando Reverón, por su *Autorretrato*.

Completando esta información de Venezuela diremos que está obteniendo un gran éxito de público y crítica el libro de José Nucete-Sardí *Notas sobre la Pintura y la Escultura en Venezuela*, 2.ª edición, Colección Arte, Editorial Avila Gráfica, Caracas, 1950, obra que obtuvo el



Cornelis J. Zitman: *Mujercita*

«Premio de la Raza» otorgado a su autor por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Es un ensayo esquemático sobre el desarrollo de la pintura y la escultura, el cual arranca del período colonial español para terminar en los más audaces artistas venezolanos contemporáneos.

Asimismo anunciaremos la aparición de otro libro de arte venezolano *La Caracas de ayer y de hoy. Su arquitectura colonial*, por Carlos Raul Villanueva.

Y como broche final esta noticia:

Victorio Macho trabaja en un colosal monumento a Bolívar, iniciado con motivo de su centenario en Caracas. El artista ha dicho de su obra: «El conjunto de esta concepción pretende ser como una sinfonía heroica en piedras y bronces, elevándose solemne y majestuosa en sus acordes de formas arquitectónicas y escultóricas sobre la eminencia hoy llamada «El Calvario», vértebra de granito andino que avanza como predestinada hasta el centro de la insigne Caracas, cuna del Libertador.»

J. S. y D.
De la Acad. Nac. de Hist. de Venezuela

NOTICIAS DEL EXTRANJERO

La *Unión Florentina* ha instituído el premio de pintura para el año 52, consistente en una bolsa de monedas de oro, por valor de 500.000 liras. El premio se llamará *del Fiorino* y las obras deberán ser enviadas a Vía Tornabuoni, 15. Firenze.

PAISES BAJOS

Se ha constituído un comité nacional para preservar y restaurar el taller, en Nuenen, donde trabajó Vicent van Gogh.

En el acuerdo cultural belgo-neerlandés se ha decidido celebrar en ambos países y a través de la presente temporada, las exposiciones siguientes:

En Bruselas: Escultura moderna neerlandesa (diciembre 1951).

En Gaud y Anvers: Pintura moderna neerlandesa (Primavera 1952).

En Rotterdam: Arte del Valle del Meuse (febrero 1952).

En Amsterdam: Jóvenes pintores belgas (1952).

En Tilburg: Exposición de obras de Opsomer (1952).

ADVERTENCIA A UN PINTOR QUE SE CONSIDERA UNICO



He aquí un gesto significativo del "Gran Premio de Pintura" de la Bienal, Benjamín Palencia, en el que parece corroborar de un modo gráfico sus palabras y declaraciones de estos últimos días a la prensa (las que suscitan el presente comentario) y en las que, más o menos, viene a decir : Yo, el primero. Yo, el mejor. Yo, el maestro que abre las puertas de la pintura moderna y señala el inequívoco camino a los que vienen luego, a los que siguen, detrás, a gran distancia. *Bien. La frase no es enteramente nueva. Con ligeras variantes, eso ya lo dijo Rafael el Guerra en sus buenos años de matador de toros: «Primero, yo; después de mi,* naide, *y después de* naide, *el Fuentes.» Pero los toros son los toros, y Rafael el Guerro Rafael el Guerra—una especie de don Diego Velázquez de la tauromaquia—. Benjamín Palencia es otra cosa y la pintura otra cosa, otro mundo. En los toros, lo que priva, además del arte, es el valor; en la pintura, además del valor, la inteligencia. Son mundos distintos, enfermedades distintas que exigen tratamiento diferente, por los que hay que andar con diferente paso. Pero aunque así no sea, Rafael el Guerra se atrevió con esa frase al final de su vida taurina: "Yo, el primero", dijo, y se cortó la coleta. Fué su canto de cisne. No creemos, no queremos en esta Revista—que por eso puede hablar—que sea ése el caso de Benjamín Palencia... ¿El "el mejor"? Bien, repetimos: valga en nuestra boca. Ahora..., ¿no será excesivo en la suya? Con toda seguridad que si. Y no porque la verdad le asista o no le asista—que, hasta cierto punto, nosotros creemos que le asiste—, sino porque, aunque le asista, es excesivo. No desde el punto de vista de los que podríamos llamar valores morales, sociales o de urbanidad: la modestia, por ejemplo, sino desde el punto de vista del porvenir de su arte. Es un mal síntoma. El verdadero artista, como el verdadero intelectual, se conoce, aparte de por su obra, por el estado de permanente insatisfacción e incertidumbre ante su obra. Si esa incertidumbre o insatisfacción son alegremente rebasadas, dejadas atrás por vanidad o por cualquier otro oscuro sentimiento o complejo, el intelectual y el artista son hombre al agua. A uno y otro, es cierto, les es indispensable la fe para sobrenadar, para "sobrevivirse". Una fe sin resquebrajaduras, sólo hasta cierto punto irrazonada, en su obra; pero esa fe no excluye la duda insistente e instintiva, el sentimiento de expectación ante el efecto de su obra en los demás, que es, en definitiva, para quien el escritor escribe y el pintor pinta. Lo que da la medida de uno y otro es precisamente esa curiosa y misteriosa mezcla de desconfianza y seguridad en que lo que hace está bien hecho o, por lo menos, en que es lo mejor que puede hacerse. Benjamín Palencia ha hecho mucho y bueno, y nosotros nos complacemos en haber sido los primeros en proclamarlo así y en repetirlo. Pero por esta misma complacencia alzamos ahora, también los primeros, esta advertencia: ¡Ojo! En los pliegues de la vanidad se oculta siempre disfrazado el verdadero enemigo del hombre y del arte: la satisfacción de sí mismo, lo que adormece y enloquece, "capua": la impureza. El hombre de veras grande es el profundamente humilde, el que duda de los talentos de su hombría... Cervantes fué así, y Dostoiewsky (Benjamín Palencia no podrá alegarnos que los ejemplos son inferiores) seguía lamentándose, después de tener publicadas "Pobres gentes", "La casa de los muertos", "Crimen y castigo"..., de no haber escrito una sola obra mediana digna de mediana atención. Y se quejaba de verdad, en cartas privadas a amigos y editores, no destinadas a ver la luz pública. Con su habitual y medio mágica maestría, Ortega lo dice mucho más bellamente: "Lo que vale en el hombre es su capacidad de insatisfacción. Si algo de divino posee es, precisamente, su divino descontento, especie de amor sin amado, y un como dolor que sentimos en miembros que no tenemos." Bien está la seguridad en sí mismo. Bien está el hablar para las gentes crédulas y bien intencionadas —de las que viven la vida y el arte—; bien están la efervescencia y hasta la incontinencia verbal..., pero siempre que no rebasen un cierto límite de premeditación y fingimiento: el imprescindible para que ese escozor, rumor de vida en torno al artista que llega de la calle no apague la voz dentro de casa, la voz interior que le dice: "No hagas caso, tápate los oídos, desconfía, sigue. Es en tu corazón, sólo en tu corazón, donde encontrarás la verdad. Transmite esa verdad a los demás, déjales esa herencia, que ella hablará por ti, y no la envoltura, la cáscara de esa verdad, no la propaganda de una verdad que si es verdad verdadera se abrirá paso por sí sola." Esto le dice al artista verdadero la voz de la conciencia en la soledad de su cuarto de trabajo, y por eso yo siento una desconfianza instintiva e irreprimible ante todo hombre—pintor, músico, torero, futbolista—que levanta el dedo y dice: "Yo, el mejor", llámese Palencia, Dominguín o Pahiño. Manolete no lo hizo nunca, pero, sin decirlo, lo demostró: se dejó la vida entre los cuernos. No hay demostración comparable. Hace inclinar la cabeza a los detractores, al enemigo, y el tiempo pasa junto a ella sin arrojar ni una piedra contra su memoria. Lo demás, son ganas de remover el agua turbia...*

F. F.

Pintura 51, de José Julio, que se expone actualmente en la Bienal Hispanoamericana. Este pintor canario ha cultivado el arte abstracto, dando a conocer su obra en algunos países de América. Uno de los cuadros que José Julio envió a la Bienal apareció deteriorado el día de la inauguración de la Sala y ya corren rumores de que la causa fué el bastón de algún académico furibundo...

PREMIOS, CONCURSOS Y NOTICIAS

PRIMERA EXPOSICION NACIONAL DE FOTOGRAFIAS DE PRENSA

Convocatoria.— La Institución Defensora de la Propiedad Fotográfica convoca en Madrid la primera Exposición Nacional de Fotografías de Prensa. A ella pueden concurrir todos los trabajos que se relacionen con servicio de informaciones o noticias gráficas. Las obras podrán ser remitidas desde la publicación de esta nota hasta el 31 de diciembre al local social de esta institución, calle de Campoamor, 3, primero izquierda, con la inscripción: «Para el Concurso Nacional de Fotografías de Prensa».

Esta Exposición se celebrará en los primeros días del mes de febrero y los premios a discernir serán los siguientes: Primero, medalla de oro; segundo, de plata; tercero, de plata; cuarto, de bronce; quinto, de bronce, y sexto, de bronce. A estos premios se les asignará una suma en metálico.

FALLO DE LOS CONCURSOS DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO EN LOS PREMIOS NACIONALES DE 1951

El *Boletín Oficial del Estado* de 1 de diciembre publica el siguiente fallo: Pintura, primer premio, 10.000 pesetas, a la obra titulada *El amor, el dolor y la muerte*, de la que es autor Francisco Echauz Buisan, y un «accesit», de 5.000 pestas, a don Antonio García Morales, por su obra *Maternidad*. Se declaran desiertos el premio de 5.000 pesetas y el «accésit» de 3.000 pesetas.

Escultura: premio de 15.000 pesetas, a la obra designada con el número 10, de la que es autora Carmen Jiménez, y «accésit», de 7.000 pesetas, a la obra *La Samaritana*, de Antonio Galán del Amo.

Grabado: premio de 5.000 pesetas, a la obra número 9, de la que es autor Luis Muntané, y «accésit», de 3.000 pesetas, a la obra titulada *Toledo*, de Alberto Zieger.

CONVOCATORIA DE UNA PLAZA DE PATRONATO

El Patronato Provincial de Enseñanza Media y Profesional de Burgos convoca concurso para la provisión de una plaza de profesor, que ha de encargarse de las enseñanzas correspondientes al primer curso en el Centro de Modalidad Industrial, de Miranda de Ebro, de Formación Manual, que corresponde dirigir las enseñanzas de Dibujo y Prácticas de Taller en sus distintos aspectos. Para detalles del Concurso pueden dirigirse quienes lo deseen al Patronato.

CONCURSO PUBLICO DE DIBUJO

El *Boletín Oficial del Estado* del 22 de noviembre pasado publicó aviso de la Dirección General de Marruecos y Colonias, que convoca concurso público entre dibujantes para elegir tres dibujos modelo de sellos coloniales conmemorativos del V Centenario de Fernando el Católico. Se adjudicarán tres premios de 5.000 pesetas y 12 «accésits» de 500 pesetas. Para detalles dirigirse a la citada Dirección General.

CONFERENCIA

Con el título de «El grabado y el deporte» ha pronunciado en el Instituto Británico una conferencia el conde de Yebes. Trató el conferenciante de los grabados clásicos y contemporáneos que al deporte dedicaron siempre los artistas.

SE ESTA DERRUMBANDO LA CASA DE GOYA EN FUENDETODOS

La noticia tiene caracteres de verosimilitud, y en la prensa de Madrid se hace un llamamiento a la familia del pintor Zuloaga, actuales propietarios del inmueble, a la Diputación de Zaragoza y a los organismos competentes para que remedien urgentemente tan funesto mal. La casa de Goya es hoy un pequeño museo, y en torno a ella existe un busto del genio aragonés, obra de Julio Antonio, y un grupo escolar que lleva su nombre.

JUAN GRIS, DALI Y VAZQUEZ DIAZ



Salvador Dalí contempla el *Retrato de Juan Gris*, de Váz quez Díaz, que reproducimos por ser una de las obras signif cativas del Gran Premio de la Bienal «a la obra de un pintor y por ser el retrato de Juan Gris—otro pintor español grand más grande, que merece un recuerdo. Continuador del arte, de una de las características maneras de hacer arte de Pabl Picasso, Juan Gris eleva el cubismo a su perfección última lo desarrolla y consolida, ya para siempre, desde un plano r guroso y estricto: el de la pintura sin adjetivos. De él y de s obra, de la obra de ambos, dijo Gertrudis Stein: «El único cu bismo verdadero es el de Picasso y el de Juan Gris; Picasso l creó y Juan Gris le dió su carácter de claridad y exaltación» Picasso, inquieto y premonitor, sembró la semilla con la ant cipación necesaria; Juan Gris, silencioso en su paciente círcul poético, logró hacerla madurar y granar, infundiéndola profu didad, armonía y equilibrio.

Pero Gris no alcanzó la popularidad de Picasso; si bien l crítica supo percibir y hacerse eco de la honestidad y eficaci de su obra: Lhote, Stein, Guillermo de Torre... Unos l consideran lo «más humano» dentro del mundo lineal e *inca nal* del cubismo. Otros ven en sus escritos—esporádicos y con cientes—la consecuencia y consistencia de principios que se acu sa en su obra. A él convienen estos dos aforismos de Braque «... El pintor piensa en formas y colores.» «El fin no es *recon tituir* un hecho anecdótico, sino *constituir* un hecho pictórico Con mayor profundidad que aquél y más incandescencia qu Picasso, él es la continuidad en la pintura cubista y, por su obr el cubismo pasará de un plano experimental a otro más al de construcción y perennidad, de permanencia.

OS AUTOS DE YORK

Un tesoro dramático no representado desde hace cuatrocientos años

UNO de los acontecimientos más singulares en Inglaterra este año ha do la reposición de los *Autos de York*, ie no habían sido representados en púico desde hace cerca de cuatro siglos. ste famoso ciclo dramático medieval es autor desconocido. Hay quienes opian que fué escrito por un monje benectino de la Abadía de Santa María, de ork, allá por el año 1350. La reposición a tenido lugar junto a las ruinas de tal badía.

El ciclo que se conserva consta de iarenta y ocho obras breves, pero orinariamente tenía cincuenta y siete, y olía invertirse todo un día en su repreentación. La versión moderna, hábilmen recortada y condensada, se compone e treinta obras, y la puesta en escena equiere poco más de tres horas. En ese empo vemos *La Creación* y la *Caída el Hombre*, su *Redención* y el *Juicio inal*

EL ESCENARIO DE AYER

DURANTE dos siglos y medio fueron representados esos autos en York, todos los años, el día de Corpus Christi, dad. Había gremios para todas las profesiones. Cada uno de ellos se encargaba de la interpretación de un auto, una de las partes del magno argumento total. Los actores desempeñaban su cometido utilizando como escenario un carro, y con gran parquedad en lo tocante a decorado por los hombres de los gremios de la ciu y vestuario. Poco antes de amanecer se reunían todos esos vehículos en larga comitiva e inciaban su largo recorrido por la ciudad amurallada, hasta que, ya de noche, completaban toda la vuelta tras haber realizado doce «estaciones».

Tales «estaciones» se realizaban principalmente en puntos apropiados, por lo muy visibles, de las calles de la ciudad. Pero unas pocas se efectuaban ante casas de ciudadanos adinerados, que pagaban un «extra» por el privilegio de ver cómodamente la representación desde sus ventanas. El ciudadano anónimo que quería ver todo el ciclo tenía que estar de pie, en un punto determinado, durante unas doce horas, hasta que desfilaba el último carro... En realidad, el día de Corpus Christi no era posible salir a la calle en York y no ver algo de la fiesta.

Los gremios estaban orgullosos de sus obras, y, como en otras ciudades inglesas, la costumbre se prorrogó durante siglos. Luego, tras un cambio en los sentimientos religiosos, experimentado en tiempos de la reina Isabel (1558-1603), comenzó la Iglesia a mirar con severidad obras que anteriormente había patrocinado. Un arzobispo de York se hizo cargo de los manuscritos para que se verificasen varias alteraciones en el texto de los autos, y el volumen no fué devuelto. Más de trescientos años después, el manuscrito llegó al Museo Británico. Allí se encuentra hoy, formando un grueso volumen encuadernado en madera y escrito en pergamino, con un tipo de letra del siglo XV. Está bien conservado, y en él figuran las firmas de dos hombres llamados Cutler y Nandwicke, probablemente secretarios gremiales o de la corporación municipal de York.

LA REPOSICION DE HOY

A base de ese texto preparó el doctor J. S. Purvis la versión que tan profundo efecto ha causado en York este verano. Fué en un atardecer sereno, de cielo aún luminoso, cuando la figura del Padre Eterno, con manto y corona, apareció por primera vez en el amplio ventanal de la abadía en ruinas. La pared en que ese ventanal se encuentra sirvió de decorado permanente para la obra. En lugar de unos toscos telones instalados en un carro, tuvimos este exquisito paredón gris, con sus ventanas superiores describiendo un encaje de piedra con el cielo por fondo. Una puerta, en la parte baja de la pared, fué utilizada como tumba de Lázaro y para el Santo Sepulcro. Las escaleras de uno de los lados fueron el Camino del Cielo. Al otro lado de la escena había una estructura para representar la roja boca del Infierno.

La totalidad del ciclo fué puesta en escena con asombrosa pujanza y acierto, bajo la dirección de E. Martin Browne, con intérpretes en su mayor parte *amateurs*, que declamaron y se comportaron con decisión. Claro está que las obras, escritas para aficionados, no exigen actuaciones demasiado sutiles, sino la directa y sencilla sinceridad que surge de la fe...

En el vestuario se reprodujeron los estilos del siglo XIV. Si al principio parecían anacrónicos para llevarlos por personajes bíblicos, precisaba recordar que el autor del ciclo los imaginó así vestidos.

DIFERENCIAS CON LA "PASION" DE OBER-AMMERGAU

ESTÁ bien claro que los autos son de un escritor que sabía muy bien cómo definir la manera de ser de un personaje con una sola frase, y que podía proyectar y desarrollar una escena con singular pericia. En York, el argumento se desarrolló rápidamente. El efecto fué distinto del causado, por ejemplo, por *La Pasión* en Ober-Ammergau, Austria. En Ober-Ammergau se va creando lentamente el ambiente, pero en York todo fué veloz, vigoroso. Recuerda uno particularmente la breve y bella escena del nacimiento de Cristo, y la entrada en Jerusalén el Domingo de Ramos.

Aunque en todo momento imperó el acierto, el golpe teatral que probablemente quedará más grabado en la memoria de los espectadores fué la escena de la resurrección de Lázaro. Al llamarlo Cristo para que se levantara de la tumba, hubo un momento de pausa. Entonces, muy lentamente, una figura con palidez de muerte, cubierta con un sudario blanco, que contrastaba con la negrura del sepulcro, salió a la luz y el aire, mientras la muchedumbre próxima a Jesús se apartaba aterrorizada. La escena fué representada con sencillez, pero conmovió al público. Tampoco olvidará nadie el espectáculo de Cristo en el Calvario, presentado con sencillez y reverencia.

El efecto escénico iba en aumento a medida que entraba la noche: nada superó a la belleza de la última escena. En ella, el Padre Eterno apareció en el gran ventanal rodeado por toda la corte celestial. Cristo, a su derecha, recitó los versos del Juicio Final, y debajo, en la explanada cubierta de césped, esperaban las almas: unas para subir por la escalera del Cielo, otras para ser arrojadas a la roja boca del Infierno. Finalmente, las luces se concentraron en las altas ventanas, para presentar el cuadro de la Gloria Celestial.

También se han interpretado este año autos correspondientes a otros dos ciclos medievales: uno en Coventry, en las ruinas de la catedral, y otro en Chester, en el refectorio de la catedral. Ambos resultaron muy impresionantes; pero la reposición de los autos de York subsistirá como la más importante de las muchas representaciones dramáticas con que el teatro británico ha recordado este 1951 su temprana vinculación con la Iglesia.

Pilar Aranda

José GORDON publicará próximamente en INDICE —al finalizar la *Historia de los Teatros de Cámara* de Juan Guerrero Zamora— una serie de crónicas, agrupadas bajo el título *Memoria amarga de mí*, con sus confesiones y experiencias de director de Teatros experimentales:

ARTE NUEVO y LA CARATULA

•

El montaje en España de *La casa de Bernarda Alba*.

•

El Teatro de Ensayo en «tournée» por las provincias.

•

Toda una serie de anécdotas e incidencias —unas veces cómicas, otras dramáticas— de la breve vida heroica del Teatro Experimental en

«MEMORIA AMARGA DE MI»

(Viene de la página anterior)

Aquel ensayo general sólo de actores anscurrió, contra viento y marea, con umerosos incidentes, de los que el más rave fué la crisis nerviosa de Bera Riaza, a quien secundó Ricardo Lucia. Io obstante, en la votación del Consejo —a las seis de la madrugada—obtuve la probación unánime, contra un solo voo adverso—¿adivinan de quién?—. Y llá nos fuimos actores, amigos míos y yo celebrar la victoria con chocolate y hurros en un amanecer madrileño de ozoso cansancio y dulce memoria.

OCHO DIAS COMO OCHO SIGLOS

Los problemas sucedieron a la alegría. Riaza y Lucia abandonaron sus papeles hubo que encargar de ellos precipitalamente a Carmen Palmero y Fernando M. Delgado, quienes realizaron un esuerzo heroico. Jacinto Martín, a quien e había encomendado el papel de Pedro le Craon, lo abandonó a su vez, lo que me obligó a interpretarlo yo, como al principio pensé.

Durante cada uno de aquellos ocho días ensayamos cerca de doce horas. Es encomiable, el gigantesco entusiasmo y esfuerzo de Asunción Sáncho, así como el de Lola Gaos, actriz de lo más disciplinado e incansable que he visto, sin olvidar al irrendible Carlos Lucena que, además, me ayudaba en las funciones de organización, ni a Carmen Palmero y Fernando Delgado.

El ensayo general duró desde la una de a madrugada hasta las diez de la mañana siguiente: día 21 de junio, el de la representación. Aquella mañana no se había obtenido aún ninguno de los permisos necesarios, con lo que la situación era angustiosa. El Sindicato me hizo perder un tiempo precioso y acabó por no darme el visado de los contratos. Huí. Pedro Rocamora, localizado—entonces era director general de Propaganda—en Bilbao, en posesión de los derechos sobre la obra de Claudel, envió, a Dios gracias, un telegrama concediendo el permiso. La Sociedad de Autores me lo comunicó aquella misma mañana, pero se negó a darme oficio de autorización mientras no dejara en depósito los derechos de autor, cosa que, como yo no disponía ya de dinero, no pude hacer. A todo esto, nuestros abonados—porque habían marchado de veraneo, porque *La Anunciación* no satisfacía su apetito de obras «modernas» y por disgusto con nuestra segunda velada—fallaron en gran mayoría, y yo hube de reajustar el envío de localidades. Acudí luego a la Dirección General de Teatro por el permiso de censura. Allí tuvo lugar un capítulo curioso... La secretaria del señor García Espina me comunicó muy alegremente que éste no me daría el oficio mientras Llosent no le enviase un cuadro que le tenía prometido en regalo. Y he aquí cómo, sin comerlo ni beberlo, hube de entrevistarme con Llosent y transportar a la Dirección General citada un cuadro enorme que nada tenía que ver con el permiso que se me dió a cambio. Volé a la Dirección General de Seguridad y me encontré cerradas las oficinas. Vuelta a casa de Llosent. Este conferencia telefónicamente con Espina: debe arreglarnos él el perjuicio que nos ha ocasionado con su divertida (?) broma. Espina se porta bien y habla con López Daza, jefe de la Sección de Espectáculos de la Dirección General de Seguridad. Agotado, consigo unos minutos para comer algo. Voy al Gran Vía y me paso cinco horas desde el escenario —aquí falta un foco, pongan allí una imagen, enderecen esa puerta...—a la taquilla—a este señor déle la fila *x*, envíe a fulano tantas entradas...—, y viceversa. A las ocho de la tarde estoy, con cara de ingenuo y con la documentación falta de los permisos de Autores y Sindicato, en Seguridad, ante López Daza, quien, visto el carácter de la obra, me autoriza a levantar el telón. Cantando, regreso al teatro, cuyo gerente, habiendo conocido que yo no había depositado los derechos de autor, me los exige por su cuenta, pues —dice—le responsabilizarán a él de su pago. Me amenaza. Grito. Pero él posee la fuerza y yo he de cometer mi última heroicidad: firmarle un cheque sin fondos—cuyo riesgo pude anular al día siguiente canjeándolo por su cantidad—. Corro al escenario. La gente entra en la sala. «¡Vuelen!» Doy los últimos toques. Ruiz, el maquillador, me caracteriza. Con melena, perilla y pintado, inspecciono las luces. Me disfrazo luego. Mi capa ondea por entre bastidores. Reviso el maquillaje y vestuario de los demás. «¡Apaguen la sala! ¡Luz a la batería!» Asunción Sancho y yo cargamos con todo el prólogo. Yo, contra todas las normas, contra el estado lógico en que se encuentra toda persona que debuta ante el público, respiré plenamente cuando se alzó el telón.

JUAN GUERRERO ZAMORA.



Los *misterios* teatrales de York
Una escena de la representación junto a las ruinas de la Abadía de Santa María, a que se alude en el artículo

DOS OBRAS DE ARTHUR MILLER

EL teatro de cámara La Carátula, que dirige José Gordón, ayudado por José María de Quinto, puso en escena recientemente, en el Teatro de la Comedia, *Todos eran mis hijos*, del autor norteame-

ricano Miller. Aunque la prensa diaria se ocupó de ello, nosotros daremos una breve impresión crítica global de las dos obras más conocidas de dicho dramaturgo. Comencemos por subrayar los tremendos esfuerzos que supone una de estas excepcionales representaciones y el trabajo, digno de alabanza y ayuda, que lleva a cabo José Gordón, desde hace años, por el mejoramiento del teatro español. Pues este teatro también se favorece asomándose a la escena extranjera. Gordón ha insistido una y otra vez en presentarnos obras que han merecido la atención universal.

Indudablemente, *Todos eran mis hijos*, que fué muy dignamente representada por los actores que prestaron su colaboración generosa a La Carátula, y *Muerte de un viajante* contienen algunas considerables virtudes teatrales, pero ninguna de primer rango dramático. Por de pronto, reconozcamos que cuanto allí ocurre es verdadero. Ahora bien: se trata de una verdad excesivamente elemental para que sea digna, desde cierto plano riguroso, de ser llamada así. En un sentido lato, todo arte es verdadero; lo es, por tanto, toda obra literaria y dramática. Sin embargo, convengamos en que no se aceptan como tales verdades en arte sino algunas de cierto grado, por su profundidad, por su rigor, por su penetración psicológica, por haber desvelado algunos de los infinitos misterios de la existencia, por su amplitud o capacidad de síntesis...

Nada de esto podemos atribuir a Miller. Tampoco, es verdad, puede decirse que sea falso lo que acontece en ambas obras. Es, nada más, dramáticamente modesto, pese al suicidio de *Todos eran mis hijos* y a la *Muerte del viajante*, de la otra obra. Pudimos observar en la primera que no conmovió tampoco a los espectadores. Señal de que aquellos destinos estaban mecánicamente conducidos y que ni siquiera sentimientos como el patriotismo o la solidaridad con los demás, tan ricos y susceptibles de ser desarrollados, estaban escénicamente presentes con vigor y eficacia. No digamos de otras motivaciones, como la actitud de los hijos, en cuanto tales, ante la conducta de sus padres, que no puede ser más teatralmente rígida, pobre y, en este caso, falsa.

En cambio, sí debemos reconocerle también a Arthur Miller unas cualidades que llamaremos, para entendernos, de segundo o tercer grado dramático. Para nosotros, españoles o europeos, tienen asimismo estas dos obras un valor: el documental, el de presentarnos ciertas formas de vida o vivencias americanas, como se dice ahora. Pero éstas no se nos revelan con mayor dimensión de como lo hacen, por ejemplo, el cine. No nos sirven, pues, para conocer hondos sustratos del alma, sino realidades de orden primario en exposición melodramática.

El cine simplifica cuanto toca, y, si fuésemos duros, diríamos que lo estupidiza. Todas las obras menores literarias, cualesquiera que sean, manejan verdades. El cine, la novela rosa que se vende en el quiosco y que cuenta, con expresiones almibaradas, que una señorita educada según ciertas reglas dice que «sí» a un arquitecto; el melodrama o novelón por entregas en el que una muchacha villanamente seducida e impelida después por extrema necesidad, coloca el fruto de sus entrañas en el quicio de una puerta elegida... Magníficos materiales, sin duda, de los que cada autor saca el provecho que corresponde a su talento.

Miller maneja en ambas obras unos conflictos verdaderos, pero no se puede decir que saque de ellos gran partido dramático. Mediante una técnica entre impresionista y naturalista, el autor nos va presentando en *Muerte de un viajante* un drama que recuerda mucho la manera novelística de un Sinclair Lewis, por ejemplo.

La simplicidad psicológica o los personajes espiritualmente rudimentarios pueden ser interesantes cuando se advierte en el autor una elevación interpretativa que hace ejemplar un hecho o fenómeno, pero no cuando se notan los esfuerzos para lograr que sean interesantes unos seres que carecen de verdadera sustancia o entidad dramática. Pese a cuanto llevamos dicho, repetimos que en ambas obras hay calidades de ternura y una especie de saber contar bien historias más o menos sentimentales, así como una sincera compasión hacia la suerte del hombre de muy buena ley teatral.

EUSEBIO GARCÍA-LUENGO.

Novedades teatrales de Francia

En París:

Claude Sainval presentará en este mes de diciembre, en la Comédie des Champs Elysées la obra de Jean Anouilh *La Valse des toréadors*, cuyo protagonista es el general Saint-Pé, personaje de la obra del mismo autor *Ardèle ou la marguerite*.

En el Teatro Eduard VII, Jacques Deval estrenará próximamente una nueva obra con Robert Lamoureux a la cabeza del reparto.

En provincias:

En Burdeos ha sido estrenada la ópera póstuma de Bizet, *Iván IV*.

En Monte Carlo se ha constituído el Centro Dramático Mediterráneo, continuador del Teatro de Ensayo que alentaron allí Paul Achard y Marcel Pagnol. Dicho Centro ha comenzado sus tareas con el estreno, el 26 de octubre pasado, de *Aglae*, de André Ransan, y *Les Spartiates*, de Jean Dutourd y Maurice Toesca.

CON ESTER DE ANDREIS



Acaba de visitarnos la poetisa italoespañola Ester de Andreis.

—*¿Dónde nació?*

—En Génova.

—*¿Domina, por tanto, los idiomas...?*

—Dominar...—*duda con esa su encantadora modestia trasparentada en sus ojos azul claro*—italiano, español e inglés.

—*¿Inglés?*

—Sí; me eduqué en Inglaterra.

—*¿Cuándo empezó a escribir?*

—Muy tarde, en ocasión de la guerra española.

—*¿Libros de poemas?*

—*Prímula* y *Attimi*, en español e italiano, respectivamente.

—*¿Traducciones?*

—Publicadas: las obras de Katherine Mansfield y los *Sonetos del Portugués*, de Elisabeth Barret.

—*Más libros.*

—Uno, inédito aún, que he escrito en italiano y aparecerá en Italia con prólogo de un interesante escritor: Fortini.

—*¿Se llama?*

—*Santa Chiara*. Es la biografía de la santa.

—*Háblenos de esta obra.*

—Como no existe ninguna biografía moderna importante de la maravillosa discípula de San Francisco de Asís, me determiné a escribirla yo. He visitado todos los lugares donde vivieron la santa y San Francisco: Asís, La Verna..., en fin, toda la Umbría; una tierra de ensueño. Debo confesar que mi intuición primaria sobre Santa Clara fué muy otra de la que aparece en mi libro, pero la vida—llena de sencillez y poesía—de la Dama de los Pobres me conquistó con su verdad. He trabajado mucho en consultar documentos latinos del siglo XIII... En fin, lea usted mismo una página si quiere saber más.

Y leo no una, sino varias páginas. Es una biografía poemática, estructurada en pequeños cuadros llenos de color y traspasados en su estilo por el espíritu de la biografiada.

J. G. Z.

música

UNA SINFONIA DE STRAVINSKI DEDICADA A DEBUSSY

«Homenaje al gran músico admirado, en un lenguaje esencialmente mío».

Contra las comprensibles divergencias estéticas, un cordial afecto ligó al anciano Debussy con el joven—dado a conocer en París con "El pájaro de fuego"—Stravinski. En efecto: Igor dedicó a Claude su cantata "El rey de las estrellas", y el francés correspondió poniendo el nombre del ruso al frente de su "En blanco y negro" para piano. Cuando, concluído el conflicto mundial, la "Revue Musicale" quiso dedicar un número especial a la memoria del autor de "Pélleas", Stravinski fué de los primeros en responder enviando a la revista una breve "Coral" para piano. No compuso, como hicieron los otros músicos, algo de circunstancias adoptando las peculiaridades estilísticas del homenajeado, sino que, por el contrario, mostró en su "Coral" su prepotente personalidad. Así lo confiesa en sus "Crónicas": A mi entender, el homenaje destinado al gran músico admirado no debía inspirarse en la misma naturaleza de sus ideas musicales. Quise, por el contrario, expresarlo en un lenguaje que fuese esencialmente mío...

Pero aún hizo más Stravinski en homenaje a Debussy, pues aportó, junto a la "Coral" citada, una valiosísima composición dedicada a su memoria: la "Sinfonía para instrumentos de viento", que fué ejecutada por primera vez, con escándalo, en el Queen's Hall, de Londres, en 1921, bajo la dirección de Sergei Kussevitski. Tarde tempestuosa fué aquélla: por lo insólito de la instrumentación y porque, en el vasto hemiciclo del Queen's Hall, aparecía desierto el lugar de los instrumentos de cuerda, con lo que la parte de viento se hallaba muy distante del director, quien parecía trazar en el air[e] inútiles arabescos cabalísticos.

Es raro escuchar hoy las sinfonías d[e] Stranvinski. Estas, en su obra total, se[-] ñalan evidentemente un punto de tran[-] sición, una etapa clarísima entre la po[-] sición rusa *y la* neoclásica, *cuya trayectoria recorrió el autor. El rigor matemático de la construcción musical está atenuado por la inserción de algunos temas populares rusos, vestigios del precedente periodo que la crítica considera cerrado con "Noces", de dos años atrás. Se encuentra, por otra parte, ya viva en las sinfonías y operante la nueva concepción geométrica que conducirá a sus obras posteriores. En resumen: las sinfonías participan de dos aspectos del estilo stravinskiano, estilo que, bien visto, es siempre uno y sólo uno, desde la amarga ironía de "Petrouska" al formal èclecticismo del "Libertino".*

G. P.

EL PROBLEMA MUSICAL DE MADRID

Vamos a exponer un problema que afecta al corazón mismo de la vida musical madrileña.

Comenzó la temporada musical de nuestra capital, y como cumbre y centro de ella, los esperados conciertos de la Orquesta Nacional. El amplio coliseo, lleno de un público constante y satisfecho. Puertas a fuera, un aún mayor número de aficionados, también constante, y, como consecuencia, quejoso. ¡Estos abonos! A ellos se debe el que aficionados de reconocido cariño hacia «la Nacional» vean pasar los años sin la oportunidad de estimar a lo vivo su espléndida madurez de hoy.

¿Que hay localidades a la venta? Treint[a] y cinco o cuarenta pesetas es elevada su[-] ma para un dispendio semanal (y esto, si[n] solista). El musical goce no exime al afi[-] cionado de percibir sueldos que excluya[n] su habitual *ejercicio*. Y hacer un exceso siquiera mensual, para ceñirse a lo que lo[s] abonados dejaron...

La imposibilidad, constante o única, de[l] cómodo y conveniente acceso, resta a l[a] citada agrupación no sólo la visita del ma[-] drileño... llamémosle pobre, sino tambié[n] la del provinciano que trae esa justificad[a] ilusión en su maleta y... vuelve a llevárse[-] la. ¡Ay! Nuestra Orquesta deja de se[r] Nacional en el sentido fructífero de la pa[-] labra. Y se recuerdan ante el hecho aque[-] llas repeticiones de los conciertos del cicl[o] en sala y condiciones más asequibles a[l] gran público. ¿Puede considerarse ya his[-] tórica su memoria?

Pero el problema enunciado, que no e[s] sino uno de los muchos que minan nues[-] tra lenta y no muy entusiasta educació[n] musical, impropia de esta capital de Es[-] paña tan dignamente asomada al mundo e[n] otras actividades, tiene derivación y solu[-] ción «radiofónicas». ¿Por qué no retran[s-] mitir los conciertos? Así, el aforo de l[a] sala ya no constituiría impedimento. Y [al] aficionado modesto, esta facilidad—si [se] quiere de resultados acústicos no tan per[-] fectos como la audición directa—, report[a-] ría la ventaja de un conocimiento «sobr[e»] sus protagonistas musicales que, paradój[i-] camente, es más asequible en París que e[n] España, merced a recientes desplazamie[n-] tos del conjunto.

Por otra parte, la estimación de la cin[ta] magnetofónica como medio divulgador [se] hace tanto más deseable cuanto es más pr[o-] fusamente empleada para grabaciones d[e-] portivas o zarzuelísticas. ¿A qué, pues, [es-] ta abstinencia? El melómano no se la e[x-] plica.

Y ésta es, en resumen, la incógnita d[el] problema que espera solución a las pue[r-] tas del flamante *Palacio de la Música* m[a-] drileño, mientras dentro de él una peque[ña] parte de nuestros «devotos», compuesta ([es-] tamos seguros) más por extranjeros que p[or] españoles, asiste cómodamente a sus ve[la-] das en la seguridad de no verse, por l[os] años que su privilegio dure, en la situ[a-] ción de ese su hermano en gustos que [cu-] ra su melomanía con la radio en el red[u-] cido tiempo de una hora sinfónica enc[o-] mendada ¡una vez más! a la antigua O[r-] questa Sinfónica de Filadelfia.

PABLO HERCE

cine

EPILOGO CON ALGUNAS SOLUCIONES

Tras ese balance frío, donde han sido aludidos cincuenta y cinco años de *no cine* español (1), es preciso otra vez (¿la última?) afirmar algunas soluciones. Soluciones que tienden más a aspectos artísticos que industriales, ya que estos últimos deben considerarse al margen de lo aquí escrito, pero sin restarles importancia.

Estas soluciones las está pidiendo a gritos el cada vez más fatal callejón sin salida de nuestro cine. Si no se atienden—éstas u otras—no habrá cine, no existirá nuestro cinema, iremos fatalmente a esa catastrófica situación que crea el más lamentable ridículo nacional e internacional, a la mayor gloria de los otros cines.

Y algunas soluciones pueden ser éstas:

1) ES URGENTE, preciso, la centralización en un solo departamento de toda la dirección nacional de nuestro cine. Es insoslayable la desaparición de organismos nefastos y nefandos, que sólo han servido para aumentar, nunca para allanar, las dificultades. Es obligatorio que *alguien*, con los técnicos y colaboradores necesarios, con quien sea y cuantos se precisen, oriente desde un solo mando único las vidas y haciendas del cine español.

2) ES URGENTE que se reglamenten unas normas fijas y nunca movedizas, unas normas que las conozcan bien todos, empezando por los que las dicten. Y si es que aún se cree que debe existir la censura, que sea ésta lo más inteligente posible y, sobre todo, clara, concreta, terminante, que permita la libre expresión y no cree y sostenga al *miedo*, enemigo público número uno de la creación artística.

3) ES URGENTE que sean sustituídos—veinte siglos de desaciertos les contemplan—esos señores que apoltronados en determinados puestos, con un total desconocimiento de lo que es el arte cinematográfico—al que comienzan por negarle esas cualidades y calidades artísticas—, regalan, niegan o regatean permisos de importación y añaden a los derechos de autor que cobran por «saber escribir novelas cinematografiables», esas otras «glorias» a las que son, por ello, acreedores.

4) ES URGENTE la renovación de los técnicos del censo «profesional». No son los viejos «travellings», ni los tartamudeantes «soles», ni las reumáticas «superpavo» de nuestros estudios los únicos elementos oxidados y con añeja mugre. Después de todo, con malos materiales pueden hacerse buenas películas. Los que están verdaderamente oxidados, enmohecidos, carcomidos, son muchos de los que *deshacen* el cine nacional. Esos directores que *ya no deben* dirigir, esos jefes de producción que deben volver a sus honrosas profesiones anteriores (tras el mostrador, la mesa o el arado), esos técnicos que ahora han descubierto que el Sindicato les puede servir de «telón de acero» para impedir que los jóvenes y nuevos puedan entrar como técnicos vocacionales en el cine. Y hay que afirmar que al Sindicato debe dársele lo que es del Sindicato, pero al arte, a la necesidad de un cine digno y vivo, debe entregársele la urgente e imperiosa solución. Y cuanto antes, mejor.

5) ES URGENTE que exista en los periódicos una crítica honrada y no gacetillera o analfabeta. Es preciso que se retire la patente de crítico a tantos publicistas que sólo alaban o vituperan cuando la bolsa suena de una u otra forma. Y no hay que olvidar que existen unos *gibraltares* que las casas productoras—extranjeras o *nacionales*—mantienen en medio de lo que debe ser la conciencia nacional, los periódicos, desde donde «paquean» por la espalda el nacimiento de un cine auténtico, digno y español.

6) ES URGENTE que el Estado apoye, con inteligencia y decisión, al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, concediéndole la importancia que exige. De ese Centro pueden surgir mejores técnicos, mejores artesanos, mejores creadores vocacionales, que junto a los salvables «profesionales» remocen y dignifiquen un cine que se nos muere por culpa de todas las hiedras que lo ahogan. Hiedras que porque un día no tenían nada que hacer se *metieron* en el cine y ahora se atrincheran en él, sin vocación ni eficiencia artísticas, pero con mucha hambre e hijos a los que alimentar.

7) ES URGENTE que se llegue al convencimiento de que el cine es un arte colectivo. Y que desde el autor de la idea argumental al último obrero del estudio, todos los elementos que intervienen en la creación del *film* deben hacerlo con cariño e interés artísticos y profesionales. Pero hoy casi todos olvidan lo del arte y sólo atienden a lo *profesional*, que, por otra parte, también les sale mal muchas veces, para que aprendan.

8) Y SON URGENTES más cosas: que se cree un movimiento documentalista, subvencionado, pero no mediatizado, por organismos estatales, que sirva para producir buenos documentales y, al mismo tiempo, para ir preparando buenos directores, fotógrafos, montadores, etc. Que se cree una revista de estudio y documentación (como existen tantas fuera de nuestras fronteras), que sirva de orientación, crítica, polémica y pueda eliminar a esas otras de *desorientación* a las que semanalmente nos tienen acostumbrados. Que se encargue a escritores, pintores, intelectuales en general, temas, aportaciones y estudios que vivifiquen y dignifiquen un cine que se encuentra epiléptico por sobra de peteneras y leonas enfurecidas.

FINAL

Tras el triste balance histórico, nos encontramos con esa otra más triste realidad: inexistencia de un cine español. Sin embargo, por encima de uno y otra, la más sincera esperanza. Debemos estar llenos de esperanzas, lo estamos, porque creemos en el cine y porque sabemos que la última palabra será la de un buen cine.

Un cine que vendrá a llenar nuestras pantallas con acentos de sinceridad, libertad creadora, humanidad expresiva. Un cine poético y real. Un cine que, por ahora, sólo hemos entrevisto en tres o cuatro películas nacionales. Pero que a borbotones, inundándonos, no cesa de llegarnos de Italia, Francia, Alemania... Un cine que puede y debe hacerse aquí ahora mismo. Porque si no, lo tendrán que hacer los que vengan detrás. Y la espera, mientras se consumen miles de metros de celuloide e interminables vinos españoles, es siempre molesta e inútil. Y nosotros preferimos comenzar ahora mismo.

Pero si no barremos pronto tanta ineptitud, tanto mal gusto, tanta ineficacia, seguirá ocurriendo en España una *sola* cosa: no habrá cine. Aunque las revistas, el Sindicato, el Círculo de Escritores y la Subcomisión continuarán repartiendo con frecuencia premios, medallas y cajas de material.

R. Muñoz Suay

(1) Véase en el número anterior la primera parte de este trabajo: *Un balance en «off»*.

LA SEMANA DEL CINE ITALIANO EN MADRID

Resumir en unas breves líneas las impresiones que esta magnífica serie de películas ofrecidas por el Instituto Italiano de Cultura y Unitalia Films han producido en nosotros, es punto menos que imposible: se podría estar hablando y hablando de cada una de ellas sin cansarse.

No podemos menos de recordar que en estos días posteriores a la "Semana"—y acaso en este recuerdo esté el mejor elogio de ella que podemos hacer—escenas, detalles, personajes o músicas de "Miracolo a Milano", o de "E'Primavera", o de "Domani è troppo tardi...", o la psicología de los protagonistas de "Il Bivio" o el dominio de la técnica—esa técnica magnífica que no se nota en el curso del film—de "Cronaca d'un amore", o, en definitiva, la excelente ambientación de "L'Edera", aun siendo la película menos en la línea del actual cine italiano.

Todas estas películas poseen una cualidad sustantiva: respiran italianidad, sinceridad, ausencia absoluta de imitaciones extrañas, pues desde "L'Edera", ejemplo fiel de la clásica escuela italiana—nada de influencias del "indio" Fernández, como se ha dado en decir: ¿en dónde encontrar el "estatismo" característico de sus películas?—hasta "Miracolo a Milano", que tiene indudablemente recuerdos de las escuelas de Charlot y René Clair, y no de Frank Capra, ¡cuidado!—pues aquí se han resuelto los problemas planteados y el director americano nos lo resuelve casi nunca—, todas estas películas, decimos, son inconfundiblemente europeas y latinas. El personaje extraordinario de Beppe, el soldado florentino de "E' Primavera" se pueden dar, se dan todos los días en nuestra Plaza Mayor..., los niños de "Domani è troppo tardi..." podemos encontrarlos en cualquiera de nuestros colegios. ¡Magnífica lección la que nos da el cine italiano!



Victorio de Sica, creador de esa obra excepcional que se llama «Milagro en Milán», conversa con Jacques Becker, realizador francés de «Se ha escapado la suerte».

Acompañando a las películas base se han proyectado una serie de documentales, en los que ya no hemos encontrado el mismo nivel de calidad. En color—Ferraniacolor, sistema italiano excelente que promete muy bellos frutos—, vimos: "Siena, cittá del Palio", "Cristo in Cina", "Quando le Pleiadi tramontano", "Acciaio", "La Tragedia dell'Etna" y el de largo metraje "Lettera dall'Africa", todos ellos interesantes por sus temas, pero con categoría de reportajes simples y no de documentales.

En blanco y negro sí pudimos saborear algo de mayor importancia: "L'Ospedale del delito" es todavía un reportaje sobre un hospital de locos delincuentes; "L'Opera dei Pupi" nos muestra, con algunos planos de extraordinaria conjunción entre escenarios naturales y las propias marionetas, el mecanismo de un teatro de estas características; "Notturno" nos hace recorrer la ciudad durante una noche; "Cristo fra i primitivi" ofrece una "muestra" de la imaginería en que se reproduce la figura de Jesucristo en diversos pueblos primitivos, y, por último, las dos obras de mayor cuantía de esta selección de material corto: "Signori, chi è di Scena", reportaje puntual de los momentos anteriores a un estreno, de bastidores adentro. Es, sin duda, el mejor documental presentado en la "Semana", a excepción del que consideramos una de las obras perfectas de Luciano Emmer, pero que a la vez nos llena de sonrojo como miembros de la familia cinematográfica española: El documental de dos partes sobre los dibujos y grabados de Goya. Ha tenido que venir de un país extranjero un documental de arte realizado sobre obras que se conservan en España y que está al alcance inmediato de cualquier modesto aficionado que desee fotografiarlas. El acompañamiento musical de este magnífico montaje de "Los desastres de la guerra", "La tauromaquia" y "Los sueños" está encomendado a las manos de Andrés Segovia, que interpretan a la guitarra obras de Albéniz y Tárraga.

Como complemento de esta inolvidable "Semana", el Instituto Italiano de Cultura ha tenido la gentileza de invitarnos a unas proyecciones privadas en las que hemos admirado "Peppino e Violetta", "Luci del Varietá" "Vogliamoci bene" y "Paisa"... Mas ya el espacio no nos permite detenernos en estas cintas, que darían lugar a otros tantos elogios como los dedicados a las anteriores.

Dorrell.

CRISIS

La actual y prolongada crisis del cine español es motivo constante de profundas preocupaciones para muchos. Contingencias económicas y de otros órdenes han llevado a esa paralización de nuestros estudios que no parece tener fin. Se dice que hay crisis porque no se hacen películas. Tomemos nota de que ésta es una de las acepciones de la palabra *crisis* aplicada al cine. Porque, considerando el cine no sólo como una materialidad numérica e industrial, sino como fenómeno expresivo, artístico, social, parece inevitable preguntar: ¿pero es que el cine español no ha estado siempre en crisis?

El cine no se compone sólo de estudios, laboratorios, cámaras y película virgen. Estos, y otros—como el dinero, por ejemplo—que podemos situar al mismo nivel, son elementos con los que se hace. Se trata, en suma, de una colección de herramientas que, cuando se encuentra completa y en condiciones de funcionamiento, se utiliza para realizar la obra. El que estos elementos permanezcan activos, como hasta ahora ha sucedido en España, no quiere decir nada. Porque entonces tampoco se hacía cine. Estábamos en crisis, igual que ahora. Ya que el cine no lo hacen máquinas, sino hombres. Y en el cine español, la crisis de hombres, de cerebros, ha sido constantemente casi absoluta.

No queremos con esto atacar la respetable profesionalidad de cuantos hasta ahora han puesto su esfuerzo y su trabajo a favor del cine español, de ese cine fantasma cuya crisis nos parece ya tan antigua. Porque esta crisis nuestra lo ha sido por inhibición. A nuestro cine se le ha dicho siempre, y con mucha claridad, por dónde no podía ir. Su camino ha estado siempre acotado. Y ha sido, por tanto, un cine de tendencia unilateral, ausente de problemas universales, considerados seguramente peligrosos y poco edificantes.

¿Por qué se tiene miedo al cine? Se le considera una fuerza educadora, pero se teme su libertad de creación. Creemos posible a cualquier hora el auto de fe, la quema de todas sus obras, en que no se salvaría ningún Amadís. Y libertad de creación es lo que nuestro cine necesita. Hasta ahora, no ha habido más que normas de conducta preestablecidas. Se ha sabido, antes que nada, lo que el cine español no podía hacer. Imposibilidad que correspondía generalmente con problemas auténticamente universales.

Y así, el nivel de nuestro cine se ha mediatizado de tal forma que su público sabe lo que puede esperar de él. Se cree que, sobradamente, hacer cine, por ejemplo, religioso, es hacer cine «de milagro». Que hacer un *film* histórico es idealizar el pasado. Y, por el contrario, nos llegan todos los días obras de otros países en las que triunfa la autenticidad humana, lo veraz, la exposición de problemas reales, por muy dolorosos que éstos puedan parecer.

Antes que nada, antes que resolver la crisis económica, hay un problema espiritual, de libre albedrío, que resolver. Mientras el cine español no ignore definitivamente «lo que no puede hacer», la crisis será un hecho inevitable y sin solución.

Eduardo Ducay

¿MILAGRO?

Yo, tranquilo, apaciento mis felices tortugas y sueño un cielo absolutamente improbable donde vive el abuelo Meliés, donde Douglas salta de estrella a estrella y serenamente mira el ojo mágico de S. M. E. Yo los veo, y veo también a muchos otros. Su nombre es legión: están todos aquellos que hicieron o vieron una buena película. Los que supieron hacer y los que supieron ver. Están, Flaherty y la sombra de Feyder y esa muchacha que soñó llamarse Manuela y se tiró desde una alta, terrible ventana. Están todos: el pobre Vigo, los profundos ojos de Gregg Toland, y Beery el feo, y los "extras", y los maquinistas, y todos. Están todos. Yo los veo. Y veo también cómo vuelan hacia ese falso seguro cielo, cabalgando en escobas municipales, todos los que hacen ahora, los que han hecho, desde 1943, el cine italiano.

Desde la A a la Z, desde Aldo, Antonioni a Zampa, Zavattini, para hablar del cine italiano bastaría ordenar alfabéticamente los nombres de sus artífices, de esos alegres maestros, inverosímilmente recientes. Nombrarlos, y nombrar las calles italianas, y las casas italianas, los campos, la gente, el cielo y los tranvías. Hay ya en California leones que rugen desesperadamente, y los consejos de administración de las Big Five de Hollywood palidecen cuando Luciano Emmer emplaza una vieja "Parvo" cualquier domingo de agosto. ¿Dónde están ahora los Camerini, los Mattoli, los Cerio, las comedias rosiverdes, los dramas históricos? ¿Dónde están la escayola, el sol voltaico, las banderitas, los espadones sentimentales? ¿Dónde está ahora aquel silencio espeso, hecho de aburrimiento y bostezos y conversaciones esperanzadas?

Ayer, en la ciudad del Cine, la pintura reciente se ha secado con el aburrimiento infinito de los dramones históricos, con el hastío de los estúpidos equívocos de alcoba. Un merengue azul de "Torna a Sorrento" y después un merengue rosa de "Torna Piccina Mia".

Todo el cine italiano era entonces un bostezo crujiente, enorme, polvoriento, y las películas se olvidaban antes de haberse visto. "Bianco e Nero" hablaba y hablaba de un cine que existía fuera, bajo otros cielos, y escribía los más risueños artículos con tinta invisible. El "Centro Sperimentale" atraía vocaciones, pulía ingenios, ponía a punto cuadros. Y luego, todo se desvanecía en la seriedad blanda ahora; era inútil. Tal vez el sol brillase de otra manera.

Al otro extremo de un eje, unos ojos buscaban en el horizonte cinematográfico el humo anunciador de la proximidad de un barco. Italia necesitaba su acorazado "Potemkin". Pero casi nadie cantaba con el tono debido, con una sincera voz, con el mejor timbre de epopeya. Nadie cantaba, al menos en el cine. Posiblemente fué así: días iguales y bostezos iguales. Entonces el neón anunciaba "Trece hombres y un cañón", "Bengasi" o "Escipión el Africano". Era lo mismo; el cine estaba ya vacío y dormido, dentro y fuera. ¿Qué hacía entonces Alberto Lattuada? ¿Qué escenario pensaban Tellini o Amidei? ¿A qué reina antigua, a qué engominado amador retrataba G. R. Aldo? ¿Qué oscura canción oía confusamente Cicognini? ¿Qué podían decir entonces Visconti o De Sicca, Castellani o Germi?

Había, pues, que falsearse, tonteando con la aventurera del piso de arriba. Ese imposible cartero de James M. Cain siempre llama dos veces. A la segunda, Luchino Visconti demuestra estar en plenitud de facultades y hace "Ossessione". Es como desentumecer los miembros. Estamos ya en 1942. Dentro de seis años, Luchino hará temblar la tierra siciliana. 1942. Alessandro Blassetti escapa a través de un medievo inverosímil y, asombrosamente, da cuatro pasos en las nubes. Y ya, 1943. 1943. Roberto Rossellini, Ana Magnani, Paisá, Seenze Pietá, Lattuada, Giusseppe de Sanctis, Riso Amaro, "Un caballo blanco huye en la noche", "Sciusciá", Vittorio de Sicca, Pietro Germi, De Robertis, Piero Tellini, "Molti sogni per la estrada", Renato Castellani, "Sotto il sole de Roma", "E Primavera", Aldo Tonti, G. R. Aldo, Roman Vlavd, Alessandro Cicognini, Luigi Zampa, Aldo Fabrizi, Raf Vallone, Elena Vavzi, Anna Maria Pierangeli, "Domani e tropo tardi", Cesare Zavattini, "Suso Cecchi d'Amico", "Ladri di biciclette", "Prima Comunione", Luciano Emmer y Giotto y Breuge "La terra trema", Francesco Golisano en "Totó", "Miracolo a Milano".

Es absolutamente improbable que esos alegres maestros hayan surgido de la nada. Ellos estaban allí. Ellos han dado ahora su gran mensaje en forma de bicicleta o de paloma, camuflado en limpiabotas o en traje de primera comunión. Ahora, para ellos, tanto como para Beppe, es primavera. Antes, envueltos en kilómetros de película deleznable, ahogados por toneladas de tinta y gritos y silencio, hablarían lánguidamente en las tertulias...

En aquellos lejanos tiempos el cine italiano no existía. Y no existía porque el "umavelt" de los alegres maestros actuales impedía su nacimiento. Un humo terrible lo invadía todo, hacía cerrar los ojos, invitaba al sueño. En aquellos tiempos, el señor Cesare Zavattini pensaba una paloma maravillosa, y una confusa, celestial voz proponía a todos disipar el humo con sólo pronunciar suavemente, sinceramente: "Soffiate, Soffiate!".

B.

EN EL INSTITUTO

El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I. I. E. C.) adquiere cada año una significación más precisa y una más acusada personalidad. No sin razón es la esperanza de un cine mejor, más digno, menos *profesional*. Y aunque su vida es aún corta, ha entregado al cine nacional dos realizadores de acusada personalidad (Bardem y Berlanga: *Esa pareja feliz*), varios técnicos de producción y dirección, algún decorador y bastante actores. Y sólo hace unos días, un alumno de realización, Rogelio Cobos, nos ha dado po la primera muestra nacional de un buen *film* de arte.

El día 4 de este mes ha sido inaugurado el curso escolar. Antes de la proyección de *Fantasía*, de Walt Disney, el director general de Cinematografía y Teatro, señor García Escudero, que presidió el acto, pronunció unas palabras que fueron cerradas por una gran ovación. Con ella los asistentes a la apertura corroboraron esas palabras del director en pro de un cine mejor, de *cara limpia*, y su defensa del Instituto frente a la hostilidad de algunos. Terminó expresando su interés para que las cosas del cine nacional marchen bien, con urgencia y con dignidad.

GOETHE y ANOUILH, en el cine

El cineasta neerlandés Gérard Rutten dirigirá próximamente, en Alemania, tres *films* sobre la vida de Edgmont, según el drama de Goethe.

El gran dramaturgo francés Jean Anouilh, considerado a la cabeza de la dramaturgia mundial del último momento, se ha dedicado al cine. Tiene en rodaje una película con argumento y dirección propios que se titula *Deux sous les iles*.



Un aspecto de la poesí

Los desplaza



Carlos Bousoño nació en Asturias el año 1923. Ha viajado por España, Francia, Portugal, Estados Unidos y Méjico. Publicó dos libros de poesía, Subida al Amor *y* Primavera de la Muerte, *ambos en la colección Adonais, y otros dos de crítica literaria:* La poesía de Vicente Aleixandre, *Insula, 1950, y* Seis calas en la expresión literaria española, *este último en colaboración con Dámaso Alonso (ed. Gredos, 1951). De inmediata aparición son otras dos obras del autor: un libro de versos y otro científico, de teoría literaria, que verá la luz bajo el título de* Teoría de la expresión poética. *Un subcapítulo de este libro es el que reproducimos aquí.*

DESCRIPCION DEL PROCEDIMIENTO

Veo nacer y desarrollarse en el siglo XX un recurso poético, cuyo nombre más adecuado habría de ser, quizá, el de «desplazamientos calificativos». Creo que tal recurso carece de antecedentes en la tradición literaria española; pero esta clase de afirmaciones están siempre en precario, son en todo caso aventuradas, nunca totalmente seguras, y no podemos menos de lanzarlas con cierta prudente timidez.

El hecho es éste: a partir de Juan Ramón Jiménez, o por lo menos, a partir de su generación, se inaugura, según todos los indicios, en la poesía hispánica una especial técnica, que consiste en una cesión de atributos acaecida en un objeto con respecto a sus partes. El generoso donativo puede realizarse de dos esenciales maneras. Cabe que el traslado se verifique de una parte a otra del mismo objeto, o entre una de esas partes y el todo. O sea, que la cualidad móvil se deslice horizontalmente y pase de una parte a otra de idéntico ser, o que se deslice verticalmente, ascendiendo desde la parte hasta la totalidad de que esa parte depende.

Antes de intentar a fondo un comentario explicativo de tal procedimiento, estimo discreto poner al lector, desde ahora, en contacto íntimo con algunos ejemplos en que este medio expresivo se manifiesta. La poesía contemporánea nos proporciona un abundante repertorio de ellos, especialmente rico en la obra juanramoniana y en la de Federico García Lorca. A éstos dos poetas nos circunscribiremos.

Veamos primero el caso en que el atributo de la parte califica al todo. Sacaré a relucir únicamente un fragmento del autor de *Platero y yo*. El poeta nos describe un barrio de mala nota:

en los barrios *desiertos,* entornados y
[*eróticos*.

Al decir «barrios entornados» se nos indica, incuestionablemente, el hecho de que las puertas de las casas, en barrios de esa índole, suelen hallarse entreabiertas. Pero las puertas son sólo uno entre los varios elementos de un barrio. Ha ocurrido, pues, en la expresión «barrios entornados» el fenómeno que pretendemos esclarecer: un atributo de la parte (puertas, estar entornadas) sufre dislocación y va a fijarse al todo, al barrio: «barrios entornados».

Y pasemos ya al caso segundo, mucho más frecuente que el anterior. Hemos dicho que se origina cuando determinada zona de un objeto propaga a otra colindante alguna propiedad suya. Así, en un poema de Lorca, la amarillez qu
gue el plumaje del canario, que
en su trino:

el débil trino amarillo
del canario.

De modo idéntico, en otra
ción del poeta granadino, la
blancura de ciertas razas huma
bre todo, nórdicas) se trasmite
guaje:

Los caballeros
están casados
con altas rubias
de idioma blanco.

O la pequeñez de los jazmine
serta en la blancura que les es p

... *jazmines*
con su blancura pequeña

No faltan ocasiones en que el
miento se combina con la metáf

Levantará el gallo
su clarín de llama.

El gallo tiene la cresta roja, y
lor, realzado por la imagen «lla
atribuye a su canto, a su «clarí
rín de llama», que vale por «ro
rikí».

EXPLICACION DEL PROCEDIMIENTO

Ya hemos entrado, pues, en n
lo que sea este artificio; sin e
una mera descripción como la
no puede menos de dejarnos un
de insatisfacción. Conocer un f
no es, simplemente, describirlo
bre todo, interpretarlo, explic
nosotros hasta aquí sólo hemos
do la primera parte del objeti
aún no sabemos por qué los «d
mientos calificativos» resultan
hecho, poéticos; esto es, ignor
explicación intemporal o sincró
ro además, tal recurso aparece
teratura muy tardíamente, en el
contemporáneo. ¿Es posible qu
esto por azar? Nos negamos a
la azarosidad sustancial de la his
motivo tiene que existir: dar co
explicar los desplazamientos de
lugar, mirarlos desde un punto
diacrónico.

Ocupémonos, ante todo, del p
pecto, que es, sin duda, el que
urge, el que con mayor fuerza
nuestra atención. Para ello hem
montarnos al origen mismo de
tesis. «¿Qué es poesía?», nos
bamos al principio de este traba
sía—respondíamos—es la com
de un contenido anímico que el
tablece por medio de palabras»
bien: la «lengua» es, esenc
analítica, enumerativa, dijimos,
to que los estados de alma son
globales. El poeta habrá, pues,
a la «lengua» de su torpe condi
lítica si desea expresar *con pro*
realidad interior, si pretende n
car lo que esa realidad tiene de
Tal es lo que logran los despla
calificativos. Cuando miramos
rio de amarillas plumas y le oí
tar, nuestra psique no analiza,
arrolla linealmente en el tiempo
bido, no enumera; recibimos *si*
mente la impresión del sonido
color; por el contrario, al qu
mar en «lengua» lo que hemos
necesitamos desvirtuar nuestra
descomponerla en partes, colo
partes en una sucesión tempor

el trino del canario amar

¿Cómo lograr que la visión d
rillez y la audición del trino nos
golpe, en un instante único, de
mejante a como nos llega la i
Hagamos que el adjetivo «ama
fra un desencaje, que salte de
lógico («canario») y se dispare
sitio, exactamente hacia el tri

el trino amarillo *del cana*

Así, un solo sintagma («tri
llo») se encargará de darnos en
vez la doble percepción, auditiva
Lo enumerativo o analítico de
se ha anulado, y en su lugar
sintético o global de la *poesía.*
nido de percepción se tramita

...mporánea

...calificativos

...comunicación se cumple, y a
...limiento es a lo que llamamos
...lírica».
... asunto encierra todavía una
...que hace muy poco prometía-
...onar en la medida de nuestras
... por qué es en nuestra centuria
...es, a lo que parece) cuando se
... instrumento de expresión?
...i existe alguna característica
...o contemporáneo que coincida
... de los «desplazamientos». En
...mativo, no vacilaríamos en
...ante la radical motivación de
...s en busca.
... detenemos a pensar, aunque
... durante instantes, se nos pon-
...aro que los «desplazamientos»
...n una alteración lógica mucho
...a que la significada por los tro-
...icionales; los desplazamientos
...í, sí, un esencial *irracionalismo*.
...nple hecho de que dos zonas de
...o objeto se hallen en proximi-
...oeta osa calificar una de ellas
...ljetivo sólo inherente a la otra.
... hombre exasperadamente racio-
...artesiano, del siglo XVII, y para
...r dieciochesco, y aún para el inmediatamente anterior, el hombre del Renacimiento, esto no sería sino dislate, disparatado desvarío. Pero los tiempos cambian. La razón empieza a despedirse, en cierto sentido, de su primacía en la consideración de las gentes. Ortega y Gasset, por ejemplo, estima que no es la razón, sino la imaginación, la cualidad específicamente humana. Es la imaginación, dice, no la razón, el distintivo del hombre con respecto al animal. Si un orangután es incapaz de invenciones, si no puede, *verbi gratia*, producir instrumentos, se debe, no a estar desprovisto de raciocino, que en estado rudimentario parece poseer, sino a su carencia de fantasía, a su falta de memoria. Por otra parte, de puro sabido es obvio recordar el intuicionalismo de la filosofía bergsoniana, pongo por caso, o el franqueamiento hacia ciertas regiones psíquicas, extrarracionales, que ciertos psicólogos modernos han realizado. En una palabra: desde distintos puntos se ha ido socavando aquella fe en la razón que caracterizara a nuestros antecesores. Un turbulento caudal de *irracionalismo* se vierte, pues, sobre el área de nuestra actual cultura, y todos los hechos espirituales que ella contiene se dejan tocar por la torrencial invasión. La poesía no puede substraerse a la grandiosa mojadura, y la lírica contemporánea nos está enseñando, por muy diversos sitios, húmedas señales de ella: una de esas señales es, sin duda, el desplazamiento de calificativos que acabamos de examinar; otra, la imagen visionaria, que en la página 95 caracterizábamos.

CARLOS BOUSOÑO.

LA AMISTAD

POEMA QUE MERECIO LA PRIMERA MENCION EN NUESTRO CONCURSO DE POESIA «INDICE-1951»

No naces de la sangre, pero en la sangre mueres
—el ancho pecho abierto—sin retrasar la entrega.
¡Nunca laurel más alto la frente alcanzaría
ni una rosa tan grande como esta luna llena!

Los hombres te encontraron—ya sombra—en tus adarves,
y ninguno tus luces derribadas recuerda.
¡Te fuiste y nos dejaste sólo prendas vacías
flotando en el silencio sin fondo de tu ausencia!

Tus losas sin pisadas se entregan a los musgos
y sube a tus paredes un olvido de hiedras.
¡Quiero limpiarte el polvo, torre deshabitada,
y promover los huecos vacantes de tu mesa!

El dulce nombre Amigo levanta por la orilla
del abandono un súbito resplandor de sorpresa.
¡Vuelvo a verte, vestida, casa desmantelada,
con luces de rosales y ventanas abiertas!

¡Oh milagro creciente de manos extendidas,
confortadoras palmas que cobijais mi espera,
cómo llenais mis patios tallados por el frío
y abrís alegremente de par en par mis puertas!

¡La vida es más hermosa desde que estais conmigo,
nostálgicos de un nombre perdido en nuestra lengua!
Ningún amor más puro que el vuestro, sin desmayos.
Ninguna flor más blanca que vuestras manos: cerca.

Ninguna luz más alta que la verdad caliente
de vuestra voz, ¡campanas que anunciais mi presencia!
Ninguna compañía mejor que vuestra guardia
por el declive en sombra de la tarde desierta.

Amigos, sólo amigos podrán hacer que el mundo
de su estepario trance a la ternura vuelva.
Sólo ellos con sus brasas podrán descongelarlo.
y levantar pleamares de amor sobre las piedras.

Por el sin fin del sueño camina el pensamiento
buscando un alba libre, de sonrosadas velas...
El corazón le sigue, cubriéndole la sombra,
y en un recodo mudo, frente al amor, se encuentran.

Amigos, sólo amigos encontrarán al hombre
que entre los polos fríos de la razón se pierda.
¡Sólo ellos con sus brasas—diamantes en delirio—
serán los que el rescoldo del corazón le enciendan!

VICENTE CARRASCO

arte

CUARTEL GENERAL DE TOLOUSE LAUTREC

Van Gogh

La «cuadrilla realista»

«Señor, olvidásteis vuestro bastón»

Mauricio Utrillo

IV TAULA

Hemos recibido el *Mostrario de la IV Taula de Poesía* celebrada en Valencia, en el Círculo de Bellas Artes, en el mes de mayo pasado. Se trata de una magnífica y pulcra edición de los poemas presentados en esta *Taula*, que es, como se sabe, una original exposición de carpetas con poesías que presentan los propios poetas valencianos. Este bello libro conteniendo todos los poemas presentados, trae una salutación de Carles Salvador y un resumen o sumario escrito por Salvador Ferrandis Luna, así como, a manera de epílogo, una interviú hecha al poeta Thous Llorens. Los poetas presentados a esta *IV Taula de Poesía Valenciana* son: Almela y Vives, Andrés Cabrelles, Artola Tomás, Bayarri, Fornet de Asensi, Guarner, Ibars, Laporta, Marcarell Gosp, Morante Borrás, Ramírez Bordes, Roca, Roda Soriano, Salvador (Carlos y Sofía), Sanmartí, Soler y Godes, Thous Llorens, Valls Jordá y Verdeguer.

POESIAS PRESENTADAS AL PREMIO "INDICE-1951"

LEMAS

«Agosto», «Calidoscopio», «Tempo», «Fémina», «El índice en la llaga», «Set», «La concordia es el bien para los pueblos», «Amor, compañero del bien», «Juanito», «Canción junto al agua verde», «Qué buen vasallo si hubiera buen señor», «Ciudad propensa», «Afinidad», «Centauro», «Hombría», «Juventud, divino tesoro», «Prius Sine Gloria Mori...», «Goethe», «Isla», «Pigmalion», «Memento», «Natura», «Euterpe», «Soliloquio», «Alas», «Amor más que deseo», «San Gregorio», «Ginebra», «Mi vida», «Desencanto», «Clásico», «Ahora», «Arrabal», «Juan Manuel», «Poderoso señor», «Soledad», «Janto», «Todo o nada», «En un tubo de ensayo», «Por ti la mar ensaya olas y espumas», «La ruta del Gólgota», «Gitanerías», «Pastores los que fuéredes», «Patria-Fides», «Virgen del Pilar», «Hojas al viento», «Espumas», «Extracto», «Divagaciones» «La tierra», «Shefer», «Esta voz al éter», «Ser», «Resurrexit», «¡Justicia!», «Las pasiones son espectros que nos dan dicha en los sueños, amargura en la realidad», «Tiempo», «Aurora», «Así es la rosa», «María Antonia», «Roto paisaje», «Nadie», «Bosque sin voz», «Alba», «Desolación», «Betelgeuse», «Cervantes», «Zarauz», «Finisterre», «Sol y sombra», «Dolor, doloris», «Cita de amor», «Arrepentimiento y fe», «A mi aldea», «Momo, Rey», «Singapur», «Adelfos», «Juzgado», «Sonata gris», «Abril», «Ausencia de mi nombre», «Amor, divino tesoro», «Siempre mi España», «Sidia», «Plenitud», «La cuarta dimensión», «De la cuna al cielo», «Roma», «María de Magdala», «Amor», «El peregrino», «Atalanta», «Ganar la dicha es perderla», «Espigas», «Heimkehr», «Victo», «Sino», «Raíz», «Se llama así», «Terra».



De izquierda a derecha: Eusebio García-Luengo, Juan Guerrero Zamora, Fernando de Castro, Carlos Bousoño y Leopoldo de Luis, reunidos con motivo de la entrega a este último del *Premio de Poesía «Indice», 1951*, en casa de Fernandez Figueroa.

RESURRECCION DEL «MOULIN ROUGE»

París recuperó este verano su Moulin Rouge. Las aspas que caracterizan la entrada a esa institución parisiense habían continuado arrojando su sombra sobre la tumultuosa plaza Blanche, al pie de la colina de Montmartre, pero desde hace varios meses ya no eran sino un pálido recuerdo, un símbolo cada vez más inútil, sobreviviente de la borrasca y de la decadencia del célebre barrio. Los turistas continuaban hallando a lo largo del Sena la torre Eiffel y las Follies Bergère, el museo Grévin y el Grand Guignol, el Café de la Paix y el Chez Maxim's, pero experimentaban la desilusión de los enamorados engañados cuando, al llegar bajo las aspas del Moulin Rouge, prontos a aplaudir el «French can-can» y el estribillo desenfrenado de la canzonetista en boga, debían rendirse ante la triste realidad: el Moulin Rouge se había convertido en un cinematógrafo como otros centenares de miles, y a su entrada ya no se veían los carteles de Toulouse Lautrec, sino los *slogans* de la más moderna publicidad cinematográfica.

París, en el fervor de las evocaciones, ha vuelto a encontrar también su más renombrado café-concierto, que parecía perdido irremediablemente y que ahora regresó a su anterior función. Todos los fantasmas de la *Belle Epoque* están allá, escuchando impasibles las rumbas, las sambas, el *swing*, que han sustituído a la polca, el vals y la «cuadrilla realista» de hace sesenta años. El ambiente ha sido reconstruído fielmente. Se entra a través de una larga galería de espejos, decorada con carteles auténticos del 1900, que anuncian espectáculos no olvidados aún, a pesar de la terrible competencia de los modernos hallazgos.

TOULOUSE LAUTREC

Este año París ha recordado el cincuentenario de la muerte de Toulouse Lautrec con una gran Exposición en la Orangerie y una muestra de dibujos en la Biblioteca Nacional; pero la reapertura del Moulin Rouge es, sin duda, la manifestación más en carácter con la figura del pintor conmemorado. Lautrec, nacido en 1864 en Albi, había venido muy joven a París y de inmediato descubrió Montmartre, su fauna pintoresca, sus costumbres ambiguas, su atmóstera afiebrada. Su padre, el conde Alfonso, había sido un brillante oficial de Caballería hasta el día en que decidió abandonar la carrera militar para desposar a una riquísima prima, dilapidando tranquilamente su patrimonio. También había sido un «rico tipo», un extravagante capaz de pasear por las calles de París con un halcón en la mano o montando una vaca, a la que detenía de cuando en cuando para ordeñarla y beber su leche caliente. Se desinteresó del hijo apenas comprendió que aquella burla de la naturaleza jamás se convertiría en un caballero ni en un buen cazador. Tenía catorce años el futuro pintor—que ya se había sentido atraído por el dibujo—cuando cayó de un taburete, fracturándose la pierna derecha. Apenas había vuelto a caminar, se rompió la otra. Esos dos accidentes detuvieron su desarrollo. Quedó en 1,35 metros. Una gran cabeza y un busto normal, apoyados sobre dos piernecitas de enano. «Y tan pequeño que me da vértigos», decía la mujer de Tristán Bernard. Jules Renard describió en su diario la muerte del pintor, acaecida el 9 de septiembre de 1901, de la siguiente manera: «Toulouse Lautrec estaba en cama, moribundo, cuando su padre, un viejo original, vino a verlo y se puso a cazar moscas. Lautrec dijo: «Viejo imbécil», y murió.» Henry había llegado a Montmartre en la plenitud de su desarrollo de barrio característico. Este debió seguir siendo su reino durante quince años. Eran los tiempos del tranvía de caballos, del ómnibus con imperial, de la cálida luz de las lámparas de gas. Los bares tenían carteles de este tenor: *«Le rat mort»*, *«Aux assassins»*, *«Le divan japonais»*, etc. En el bar «Tambourin», Van Gogh colgaba su telas, mientras que en el Moulin de la Galette las muchachas iban a cumplir su aprendizaje antes de pasar a la vida callejera. Toulouse Lautrec se convirtió rápidamente en un personaje indispensable del Moulin Rouge, su cuartel general. Le reservaban todas las tardes su mesa, aquella a la que se sentaban los personajes principales de la eterna farra: Valentin, *le desossé*, un ex-

traño tipo apergaminado, con una cara patibularia bajo el infaltable sombrero de copa; llamado el «deshuesado» porque sus piernas parecían estar hechas de hilo de hierro; la *Goulue*, una despampanante rubia descarada y provocativa, que debe al pintor el haber pasado a la historia; Jeanne Avril, la intelectual de la «Cuadrilla realista». Lautrec, que era pequeño sobre todo cuando estaba de pie, miraba y retrataba aquel mundo en corrupción, permaneciendo sentado horas y horas en su observatorio. De cuando en cuando se eclipsaba. Transportaba bagajes y cabelletes a alguna acogedora «casa cerrada», donde las pensionistas lo recibían más como a un compañero de desventura que como a un cliente. En una de esas casas decoró el saloncillo, cubriendo sus paredes con dieciocho medallones: retratos de las «señoritas».

«Señor, olvidásteis vuestro bastón»—le dijo un día un vecino de mesa, indicando el lápiz que el enano había dejado sobre el mantel. A menudo el pintor debía sufrir chanzas de este género sobre la desgracia que dió origen a sus sufrimientos, así como a su gran obra. Hoy los retratos de aquella «casa» recorren las galerías. El propietario los había vendido al por mayor, comprendidos los dos largos pinceles que el artista trazó para el barracón de feria donde había ido a parar la *Goulue*. Lautrec concluía siempre por embriagarse. Descendió así por la misma pendiente que otro personaje príncipe de Montmartre: Maurice Utrillo. El alcoholismo y la locura. Violento como sólo los hombres de escasa estatura pueden serlo, agresivo, borracho, excitado por la manía de persecución, se le veía recorrer las calles del barrio como un mendigo. Llegó al punto de rociar con petróleo su estudio para preservarse de los parásitos de las diversas especies que le obsesionaban. Lo internaron en una clínica psiquiátrica, como a Utrillo.

Cuando sintió próxima la muerte—contaba solamente treinta y siete años—tuvo la precaución de hacer un inventario de su obra; destruyó cuanto no le agradaba, firmó las telas sobrevivientes y se refugió en casa de su madre, donde, poco a poco, la parálisis fué concluyendo con él.

La tarde de la inauguración del rede-



decorado Moulin Rouge los cien *cabarets* de París enviaron al café-concierto de la plaza Blanche sus mejores atracciones: homenaje al famoso local y a «su» gran cliente Toulouse Lautrec.

L. Bocchi.

LITERATURA POLACA

De la mano del tenaz editor y poeta Pierre Séghers, que combate siempre en la primera fila de la poesía y de la novedad, nos llegó este volumen (...), en el que figuran quince prosistas polacos actuales. El libro, en sus 300 páginas, ofrece un interés absorbente. Todo el drama de la Polonia mártir, con sus diversas oleadas invasoras, sus crueles e interminables luchas, sus hombres, sus miserias, pero también con su esperanza recóndita e indomable, está escrito, capítulo a capítulo, minuto a minuto, reseñado con una fidelidad de testimonio, en los cuentos, narraciones y fragmentos de novelas que en este volumen se incluyen. Al darle cima nos queda un agrio sabor de boca: acabamos de vivir los más alucinantes episodios de la tragedia contemporánea. El común denominador de estos quince prosistas es su desesperado verismo, su realismo casi cinematográfico, su estilo descriptivo actual, vivo, directo. El mejor exponente de este estilo es, quizá, Alfred Rudnicki, cuyo relato «Daniel» es una amarga aportación a la historia de la insurrección de Varsovia, vista a través del incongruente dramático destino del joven personaje, zarandeado por las contradicciones de la política a través de la osamenta de la gran ciudad destruída.

Idéntica amargura despide Tadeusz Borowski en «Un día en Harmenzee», donde la vida del campo de concentración está reseñada con pluma brutal, más de repórter que de escritor. Más literario, y también más sarcástico, es Jerzy Andrzejewski, autor de «El cuco», quien da una sobria nota de humor en medio del horror, bromeando con los «resistentes» de Varsovia, a los cuales describe con picante garbo. Los fragmentos que se incluyen de la novela «Varsovia, ciudad insumisa», de Kazimierz Brandys, hacen apetecer su lectura completa. Todos estos escritores parecen inspirados por una tremenda ferocidad, consecuencia directa de la guerra y sus tragedias, y, en términos generales, están poseídos todavía por un odio ciego al invasor alemán, lo que tiñe sus obras de un invencible partidismo. El tomo lleva un prólogo orientador de André Wurmser y notas bibliográficas de los autores incluídos.

Ricardo Blasco.

EL «CATECISMO» DE MAX JACOB

El número 328 de la revista parisina *Arts* ha publicado unas opiniones inéditas de Max Jacob: *Mon catéchisme de la peinture*, fundamental para comprender la estética del conocido pintor-poeta. He aquí sus «mandamientos»:

1. La pintura es una meditación hecha con el pincel (Cézanne).

2. Abriré una escuela de dibujo y escribiré sobre la puerta: «Escuela de pintura» (Ingrès).

3. Menos colores hay y es más bella (Picasso).

I. La belleza es una alianza estipulada entre la inteligencia del misterio y la de la humanidad.

II. Una obra es algo que es comprendido.

III. Para un pintor cada forma proviene de la geometría y tiende a volver a ella.

IV. Sobre este principio se funda la construcción de una obra.

V. Un cuadro es en principio una existencia (como una escultura cincelada, un prisma, un dodecaedro). Después, encuentra la realidad fotográfica, *si puede*.

VI. De esto deriva la admiración por la enseñanza: no la engañamos.

VII. Sólo la emoción cuenta (paisaje, estado de ánimo).

VIII. ¡Es dificilísimo! Es necesario pensar en tantas cosas sin abandonar el estado de conmoción... Un pintor es un gran actor que dosifica las entradas, las salidas, los efectos.

IX. Eso que tontamente llamamos sinceridad no es otra cosa que la fuerza en la expresión del sentimiento, o sea: la verosimilitud.

X. ¡Humillaos! La humildad ante un trabajo difícil es la primera cualidad del sabio. La atención es un fenómeno de humildad.

XI. No hagáis un retrato del cual no podáis también hacer la caricatura en tres o cuatro trazos como máximo (lo mismo para un paisaje).

XII. La personalidad es una tara. Tanto mejor si la tara es inevitable. Aprended a ver como todos y más agudamente que todos. Antes de condenar los cánones egipcios, griegos, romanos, góticos, renacentistas y románticos, para no hablar de la prehistoria, aprended a saber que son sólo uno. ¿Qué tenéis que oponer?

La escuela de Bellas Artes y las afines son las únicas en las que se ha llegado a ignorar el canon clásico.

XIII. La base de las artes es la proporción. Pero es sólo la convicción lo que cuenta. Las proporciones facilitan la expresión de los sentimientos.

XIV. La conmoción es comprensión hasta la médula del trabajo empezado. Dice el Apóstol: «Llorad con los que lloran, reid con los que ríen.»

XV. Amor y dolor: el paño de la Verónica.

XVI. El arte es autoridad del creador. Autoridad que se conquista con la ciencia o la trágica fuerza de sentido del movimiento.

XVII. Los grandes pensamientos proceden del corazón (Vauvenargues); diré más bien del vientre.

BIENAL CRITICA

DANIEL VAZQUEZ DIAZ nos brinda hoy posibilidades de revisión. Como hombre de una generación posterior a la de Vázquez Díaz, generación un tanto desorientada en cuanto al verdadero camino del arte, no tengo escrúpulos en admirar abiertamente la magnitud de su obra. Sin embargo, Vázquez Díaz, más que ningún otro, ha fragmentado, dividido la unidad de su capacidad creadora. ¿Se ha quedado rezagado? Posiblemente en esta pregunta se esconde el secreto del pintor.

Vázquez Díaz regresó de París y trajo al ámbito de España inquietud por el muro. Esa inquietud trascendió en labor y comenzó a cristalizarse en la Rábida. Los murales de la Rábida pudieron ser para España lo que el «fresco» ha sido para Méjico: una lección de la mejor plástica, con implicaciones y evidentes resonancias en la conciencia histórica nacional... Pero Vázquez Díaz abandonó sus más nobles propósitos y volvió al caballete a practicar una pintura, por supuesto decorosa, que tenía mucho de su personalidad, pero otro tanto de los maestros más gloriosos del arte contemporáneo francés. Y desde aquí comenzó el declive...; su misma técnica, depurada, vino a ser medio de expresión de una labor un tanto convencional.

Ultimamente Vázquez Díaz ha sido objeto de discusión. En la última Exposición Nacional pudimos apreciar cómo se ha ido anulando aquel poder suyo de unidad: frente al espléndido cuadro del «señor del palco», aquel otro del Fundador de la Falange, falto de vigor, confuso en cuanto a técnica e intención.

La aportación de Vázquez Díaz a la Bienal—al menos en su mayoría y calidad—no es nueva. Los cuadros que cuelga fueron analizados ya y responden a otro momento del artista—*El escultor*, por ejemplo—, momento más en consonancia con su plenitud. Sin embargo, como visión retrospectiva, Vázquez Díaz acapara, en buena parte, la autenticidad de este certamen.

FRANCISCO G. COSSIO es otra figura de relieve en la Bienal. Sin llegar a la popularidad de Vázquez Díaz, su pintura es más equilibrada, más fiel a unos principios en los cuales anudó su evolución plástica y toda su obra.

Cossío, intransigente consigo mismo, inquieto frente a problemas que emanan de la nueva pintura, ahogó, en muchos instantes, la simplicidad temperamental que pudo enaltecer más de un lienzo suyo. La obra que presenta a la Bienal nos parece obra de circunstancias y esto es ya, por sí solo, el mayor reparo que ponemos a Cossío. No obstante, sigue siendo uno de los puntales que consolidan nuestra presencia en esta Exposición.

RAMIS Y MAMPASO

En contra de ese grito polémico e injustificado del Director del Museo del Prado creemos que la aportación de los abstractos a la Bienal es poco numerosa. Al menos, nosotros los españoles, tenemos necesidad de llegar a él por el mismo proceso que le precedió en todo el mundo. Un proceso de evasiones y de «ismos», una formal purificación de fórmulas y de símbolos, para dejar al desnudo la más honda metafísica del arte. Sin embargo, inesperadamente, desconociendo casi las dimensiones de la Escuela de París, asistimos a la presencia de dos pintores que, con distinto lenguaje, pero idéntica postura, nos transmiten el mensaje de la pintura abstracta: Julio Ramis y Mampaso.

El primero, después de evolucionar a la sombra de Picasso y de liberarse de él por el mágico conducto de una técnica de alquimia, verdaderamente sorprendente. El segundo, buscando pacientemente su propia sinceridad, recreándose en el ritmo virgen de las formas y en el argumento mismo de sus colores, un tanto nórdicos, del color por el color o la línea por la línea.

Ramis regresa del «cubismo», pero no olvidó su fundamento; pudiéramos llamarle poeta del «cubismo» si consideramos que el color en su obra es de un incandescente apasionamiento.

Manuel Mampaso, más ingenuo, pero más firme, huye de lo figurativo para comprender con más claridad lo expresivo.

OTRAS EXPOSICIONES

SALA VILCHES: Colectiva

Siempre es interesante revisar las distintas épocas de la pintura. La Sala Vilches ofreció últimamente una Exposición de carácter colectivo, con obras de pintores españoles de principios de siglo. Formaron en ella: Sorolla, Regoyos, Mir, Domingo, Barbasán, Lezcano, etc.

Como punto de partida para necesarias comparaciones, utilizaremos a Regoyos y a Sorolla. Uno, metido en el descubrimiento de un puntillismo demasiado lejos de nosotros y otro, en el paroxismo de la luminosidad (categoría anecdótica de la llamada Escuela levantina), se quedaron a la zaga de la pintura que hoy interesa.

SALA CLAN: Iván Mosca y Manolo Millares.

Expuso Iván Mosca—becario italiano—una serie de óleos de interesante factura. No le encontramos encuadrado en los moldes definitivos de un «ismo», pero, no obstante, apunta momentos de evasión hacia planos surrealistas y simbólicos. Quizá la fuerza expresiva de este artista estribe en la utilización espléndida del color. Una calidad honda surge de él aunque, en ciertos momentos, al apurar las gamas, llega a rozar el *demodé*. He aquí por qué lo más endeble de su exposición son los dos floreros, en los cuales un empaste meticuloso y una propensión a esfumar le pierde en la amabilidad de la pintura decadente. Sin embargo, el resto de la obra de Mosca se caracteriza por su densidad plástica, por su trazado vigoroso y por su lealtad interpretativa.

Manolo Millares, nada figurativo, envía una muestra de ese arte suyo que se podría encuadrar en la abstracción más pura. Su obra encierra un breve simbolismo literario-social que, en ciertos momentos, toma carácter anecdótico, anulando valores plásticos.

El trazo es bastante riguroso y la coloración profusa y densa; no obstante, sobre un mismo juego de línea y de intención, Manolo Millares se nos repite con demasiada frecuencia.

SALA ABRIL: Cañas.

Exposición de obras del pintor salvadoreño Augusto Cañas. Pertenece—por la factura de sus lienzos—a ese grupo heterogéneo de pintura joven americana, llena de intención y de valores renovadores.

De este pintor nos admira su solidez constructiva; una postura formal que se inclina al muro y, en ese mismo sentido, de grandiosidad que el muro puede deparar, su color.

Leocadio Machado.

Polémica sin sentido

NDICE va a decir unas palabras, lo más objetivas y serenas posible, sobre la po-ca que se ha suscitado en torno a... He aquí una primera cuestión: la de los inos que se barajan y su vaguedad. Acotemos el tema discutido en lo que se re- al arte moderno; expresión ésta que por sí no dice demasiado, pues darle un enido concreto, de significación escandalosa, no pasa de ser ignorancia y tonte- Y si por moderno entendemos una tendencia más o menos concreta y definida, salir de lo estético, claro está, ocurre igual. En cualquier caso, aunque parezca grullada—y a veces es preciso volver a verdades humildes y elementales—debe arse más bien de arte bueno o malo, que de arte viejo y nuevo o moderno.

Aunque los nuevos renieguen en ocasiones de los viejos y éstos de aquéllos, la ad es que entre todos, quieran o no, prestan continuidad y coherencia a la vida espíritu y entre todos se establece una corriente, en la cual las interrupciones o ras son más aparentes que reales. Ningún arte, ninguna manifestación espiritual, por generación espontánea, y sus gérmenes suelen hallarse muy remotos de allí de adquieren cierta pujanza y presencia históricas.

Cada grupo juvenil, sucesivamente, cree que ha inventado la vida y el arte, igno-do, a su vez, que los mejores de entre ellos se convertirán fatalmente—y lo que más curioso sin renunciar a los primordiales principios que los animaron origina-nente—en académicos o clásicos y, en cierto modo, en tradicionalistas. Y esto rre casi insensiblemente en un proceso y conquista ininterrumpido y sutil. Se ha o muchas veces que la tradición no es lo muerto o anquilosado, sino lo que de l pervive a lo largo de las generaciones.

En arte no acontece otra cosa distinta que en las demás esferas de la vida, en que el pleito entre jóvenes y viejos se desarrolla con arreglo a unas complejas s psicológicas y biológicas que, sin duda, son en algunas épocas más pugnaces. embargo, es muy fácil advertir también que, dentro o por encima de esta pre-ta oposición existe un vínculo fuerte, algo como una trabazón y una concordia iles, lo que no puede por menos de ocurrir.

La polémica planteada no puede admitirse entre modernos y antiguos, pues todos jóvenes, en cualquier momento, han dado un salto atrás, incluso de siglos, para ontrar sus apoyaturas estéticas y sus antecedentes. Alguno de los que suelen lla-rse maestros antiguos suele estar presente la mayoría de las veces en las más in-adoras o revolucionarias escuelas.

Entonces, si se trata de un conflicto con mucho de ficticio, ¿qué hay de verdad las razones y en las indignaciones de unos y de otros? Pues hay lo que de bueno erdadero haya en el arte que cultiven o defiendan. Creer que hay escuelas o ten-ncias radical y totalmente malas, falsas y mendaces resulta excesivo, si no se ad-te que en una de ellas se haya integrado todas las malas cualidades estéticas que edan darse.

Habrá un joven que se crea revolucionario en arte que no haga sino repetir fór-ulas hueras, o sea, simulaciones sin contenido. Habrá una "persona mayor" que crea tradicional y que se limite a darnos una visión estúpida de la vida, por de-lo de alguna manera. Es decir, en cualquier escuela, tendencia, tiempo o edad sur-rán personas de talento y tontos huecos y resonantes, más o menos eficaces y aratosos.

El tiempo pasa sobre los "ismos" y escoge de ellos algunas figuras destinadas a rdurar. Existe, eso sí, como antes apuntamos, una escuela permanente, una que diéramos llamar superescuela, aquélla en que comulgan los grandes artistas de dos los tiempos y que nos lega obras fuertes y profundas, que abren surcos para ienes las siguen.

Ahora bien: preguntar, refiriéndose concretamente a las artes plásticas, si los ar-tas modernos son locos no revela sino una enorme ignorancia, una actitud retró-ada, asustadiza y radicalmente incomprensiva.

La palabra moderno es suficientemente equívoca y ambigua, pero, al igual que alquier otra denominación, puede contener valores positivos. Sobre todo si se la spoja de las "beaterías" que tanto suelen abundar en la vida artística e incluso en alquier otra, o sea, la incondicionalidad hacia ciertas expresiones o personas que sulta fanática, casi siempre estúpida. Pero si tomamos lo moderno en la acepción lo propio de nuestro tiempo—y fatalmente cada artista es de su tiempo si resulta gno de este nombre—de lo que está inserto, ahincado en lo más verdadero y sin-ro de aquello que vaga, pero inequívocamente denominamos vida y que tiene su asunto en todas las artes; si aceptamos lo moderno con esta significación, estamos, r supuesto, al lado del arte moderno.

Mas también defendemos lo antiguo si con ello denominamos, no lo que sigue las uellas ya inoperantes de lo anterior, sino lo que nos dejaron los hombres de talento ue, a su vez, en su tiempo, sintieron el arte de una manera honda y dramática. ejémonos, pues, en esta y en otras formas de la vida de lo que llamamos "beate-as", de adoraciones, que no sean a Dios, indiscutibles y necias hacia cualquier ar-sta, o escuela, o grupo, o tendencia, pues estas actitudes suelen perden inmediata-ente su significación pura y originaria para convertirse en banderías incompren-vas.

El mensaje del superrealismo

(Viene de la página 1.)

esquizofrenia, pero la probabilidad es muy grande.

En Van Gogh se da un hecho curioso. Existe una coincidencia extraña entre la fase más genial y renovadora de su productividad artística y su productividad psicótica. Este período comprende los años de 1878 a 1890. En él se opera, además, un cambio definitivo en el ritmo, estilo y significado de sus producciones artísticas. Ante estas coincidencias que se han producido también en la vida de otros artistas, ¿podemos considerar independientes ambos procesos? Y si admitimos una relación entre ambos, ¿cómo concebirla?

La creación genial ha sido muchas veces analizada desde el punto de vista psicológico. Algunos análisis sólo sirven para revelar la ramplonería del analista. No existe ningún rasgo psicológico peculiar del genio. La categoría de genio no se establece desde el plano de la psicología, sino desde el plano de la cultura y de la vida del espíritu. Pero en las personalidades geniales se observa, aparte de sus capacidades, la presencia de un fermento especial, de un principio activo que no opera de un modo continuo, sino discontinuo. Son bien conocidas las oscilaciones entre fecundidad y esterilidad en la vida del hombre genial.

Un ejemplo, casi experimental, de la acción del fermento nos lo ofrece las intoxicaciones y, de todas ellas, con más frecuencia, el alcohol. La enfermedad pero que necesita ser revelado para ser percibido.

En una de las sesiones del Congreso de Psiquiatría de París se proyectó un documental sobre Van Gogh, donde se veían algunos de sus cuadros a cámara lenta. Así se podía percibir más claramente la revelación que la pintura de Van Gogh nos hace de estructuras escondidas de las cosas que nos rodean. Además del color y la luz y la materia, el mundo, lo que es el mundo humano, se halla infiltrado de un magma indiscriminado de significaciones que constituyen la médula de su existencia misma. Cada ser se halla ligado a su mundo de un modo especial. Somos distintos cada uno de los demás y cada ser vive en su mundo, que sólo parcialmente se superpone con el de los otros. Pero no se trata de contornos fijos, ni de mundos físicos, sino de fronteras volátiles que se condensan y achican en el «man», en el hombre cotidiano, pero que se amplían y dilatan en el ser de excepción. Las catas fronterizas se hacen a base de descubrimientos de nuevos sentidos, de significaciones distintas que se hallan escondidas en las cosas, no como propiedades físicas, como su inercia y su movimiento, sino en cuanto las cosas existen *sólo* en el mundo humano. Sin hombres no hay cosas. Las cosas significan algo, pero esta significación que *está* en ellas, les es atribuída por el hombre que *vive* entre ellas.

Van Gogh padecía una esquizofrenia.



Miró: *Personaje en la noche*

mental podría actuar como tal fermento psicopático, encendiendo la «chispa» genial. La idea se halla en la mente popular, como lo demuestra esa misma expresión de «chispas».

SIN HOMBRES NO HAY COSAS

¿La experiencia morbosa misma se proyecta sobre la creación artística? Basta contemplar los cuadros de Van Gogh de la época citada, o leer las poesías de Hölderlin para contestar afirmativamente. Existen allí revelaciones de planos de la existencia, desconocidos hasta entonces. Si cada artista se siente portador de un mensaje que vierte en su obra, en las de aquéllos el mensaje trae resonancias extrañas, que nos hablan de un mundo que se esconde entre las cosas cotidianas,

En esta enfermedad, la estructura sólida que relaciona al hombre normal con su circunstancia se agrieta hasta quebrarse. Y en ese período en que aparecen líneas de ruptura insospechadas, parajes que se vacían, aspectos que se enriquecen, el enfermo vive su experiencia morbosa como el mensaje de un mundo nuevo. Comienza el baile mágico de las imágenes. Si el enfermo es una personalidad genial, el mensaje tiene una profundidad distinta al del enfermo que ha nacido y crecido en la grasa de la mediocridad. En aquel caso—pintor o poeta genial—el mundo aparece preñado de nuevas significaciones. Esta danza de los nuevos sentidos descubiertos, de la circunstancia que distorsiona su dimensión, del color que se carga de unas dracmas de misterio va creciendo en su ritmo para

llegar a su apoteosis final, el caos, la enfermedad que hiende y destruye la personalidad, vaciándola por dentro. Pero hasta llegar a esta intimidad personal, lunarmente desierta, se ha producido un período de creación de formas, aspectos y significaciones nuevas. En el artista auténtico, su tensión interna en busca de formas expresivas nuevas se encuentra, de pronto, brutalmente enriquecida.

LA EXPOSICION SUPERREALISTA DE PARIS

Es notable que sea la esquizofrenia la enfermedad que más entra en juego cuando se intenta interpretar la pintura moderna. Pero tampoco este hecho es puramente casual. Jaspers dice que las relaciones entre la pintura moderna y la esquizofrenia son parejas a las que se establecieron, durante la Edad Media, entre la histeria y la mística. La mística hubiera existido, y mantenido su valor y substancia aunque no hubiese existido la histeria; pero no cabe duda, dice él, que la histeria proyectó su sombra sobre la mística. Pienso, por mi parte, que quizá el proceso haya sido inverso y que la histeria medieval haya sido más bien trasunto de la mística en el plano de la miseria humana. Aparte de esta analogía, lo cierto es que algo hay en el mundo moderno que traza un álveo escondido entre la mente hendida del esquizofrénico y la mente agrietada del hombre moderno.

Cualquiera de los que intentaron o lograron asistir a la conferencia de Dalí, se vieron sorprendidos por aquel fenómeno de masas. ¿Es que la masa ama, hasta la claustrofobia, el arte nuevo? ¿Existe algún secreto corredor que enlace al hombre masa y al arte abstracto, superrealista o antiacadémico?

Un fenómeno parecido contemplé en París en el año 1947, con motivo de la exposición superrealista.

Para un español que no había salido de su cercado en varios años, la tentación era violenta. Un gemido en la inquietante alba de Europa. El europeo actual se hace tema constante de su propio destino: intenta averiguar, tras la espesa noche de la guerra y la política, lo que va a ser de él, como ser perteneciente a una comunidad. Los despachos telegráficos, las noticias de los periódicos, los pasos de las cancillerías, en lugar de abrir nueva luz, cierran más la noche. Y, como el aviador en un aterrizaje en plena tormenta, espera que le lleguen, a través de lo invisible, mensajes de situación, que le permitan posar su aparato. Para el europeo, sus mensajes de situación podrían llegarle del arte o de la literatura.

Con esa inquietud de quien va a saber algo nuevo que le atañe y que atañe a la comunidad en que vive, penetré yo un día de julio en el recinto de la exposición. La tesis era compartida por los propios turiburarios de la Sala. André Breton, el gran preboste del movimiento, ensalza el carácter adivinatorio del mismo. El conocimiento normal es pobre y opaco en comparación con la lucidez del inconsciente. Esta es la que permite penetrar en los enlaces invisibles de los hechos que nos dan la clave de una situación histórica. Según la feliz fórmula de los superrealistas de Bucarest, hay que lograr «la connaissance par la méconnaissance». William Blake ya se adelantó, diciendo: «rechacemos la demostración racional por la fe en el saber—rechacemos los despojos podridos de la memoria por la inspiración».

La más pura manifestación de este inconsciente clarividente es la escritura automática. El arte superrealista es una forma también de manifestación automática, inconsciente, de la actividad del espíritu, la de los sueños. Como en el episodio bíblico de José, los superrealistas adivinan el futuro en el sueño de su arte. André Breton esgrime un argumento apodíctico, «la phrase d'une conférence de Yale annonçant une découverte spectaculaire sur le plan de la physique» (pronunciada en 1942 y aludiendo a la bomba atómica que se habría de inventar años después).

DESENCANTO

El recorrido de la exposición estaba concebido como un recorrido de iniciación, con etapas sucesivas en pos del mito nuevo. La sala de las supersticiones, en la primera planta, abría el ciclo de las pruebas teóricas, que era necesario traspasar antes de acceder a las siguientes fases. La sala de la superstición era, en su plan general, la obra de Féderik Kiesler; Duchamp, Max Ernst, Matta, Miro, Tanguy, Hare y María habían colaborado en ella. Al misticismo de la higiene, que es la superstición de la arquitectura funcional a lo Le Courbusier, opone Kiesler las realidades de una arquitectura mágica, que se inserta en la «totalidad del ser humano y no en las partes benditas o malditas de este ser». Los elementos de la sala de las supersticiones expresaban los grandes temas del hombre contemporáneo; el lago negro, fuente de la angustia; la cascada de las supersticiones, el rayo verde, el totem de las religiones, el hombre-angustia, el vampiro, etc.

En la sala siguiente—la sala de la lluvia—, el visitante se veía acariciado por unas finas gotas de agua que descendían de unos prosaicos tubos suspendidos del techo. Después se llegaba a la sala de los doce alvéolos octogonales; en cada uno de ellos yacía un objeto susceptible de ser dotado de vida mística. El objeto, en una hornacina, era como un símbolo en su altar, clamando por el culto de los visitantes iniciados. «Rêve de révolution», «fête au masculin 1946», «gynandrologie 1947», etc.



Microfotografía de la superficie de un cartucho de metal

La tarde que yo visité la exposición, había mucho público perteneciente a los más diversos tipos y clases sociales. No era un público de *snobs*, al menos en apariencia. Tampoco un público de iniciados, sino simplemente de curiosos. Acudían allí, seguramente, llevados del mismo motivo que yo: buscar el mensaje superrealista, deletrearlo, si era posible, asimilarlo, convertirlo en carne de la propia carne si, realmente, tenía sustancia histórica.

Pero no; por debajo del primer movimiento que producía la curiosidad, se condensaba en mí, como espectador, una actitud distinta. No era una repulsión estética, puesto que no había entrado con esta cuenta en aquel recinto, sino algo más simple: el desencanto del que no encuentra el mensaje apetecido. La exposición sonaba en mi espíritu a alambre viejo. Viejo de unos años, de pocos años, pero irremisible, fatalmente viejo. Alturas, serpientes, alegorías, primaveras, dicotomías de soles, culebras de mar, sueños de revolución; eran sólo dibujos u objetos colicuados, pero muertos, sin la palpitación de la vida presente ni la germinación de la vida futura.

El superrealismo surge en el mundo como una secuela del espíritu que dejó la guerra del 18. Más que marcar un punto crítico, el superrealismo lo que hace es continuar una línea de desintegración. En el punto crítico existe un cambio del rumbo. En él se manifiesta el espíritu turbulento de un hijo de familia burguesa, que explota los últimos residuos de su capital. Ya sé que esta afirmación irritaría a un superrealista, pero su irritación no haría más que confirmarla.

EL SALTO DE LOS SUPERREALISTAS SOBRE PROUST

A primera vista, el primado del inconsciente y de lo automático, la floración del símbolo en el superrealista, parece contraponerle a la actitud analítica y burguesa que fué su madre espiritual. Los autores de la etapa anterior llevaron el espíritu de análisis hasta un límite de agudeza increíble. Tomemos un ejemplo: Proust. El gran novelista del primer cuarto de siglo sometió aquello que parecía más esquivo en la vida humana, los sentimientos, a un proceso de disección verdaderamnete fabuloso. Se les ve, a través de su lupa, crecer y decrecer, arremolinarse, condensarse, desvanecerse, pero siempre conservando una figura melódica, que era el canto de su pluma al escribir. El análisis es, empero, una manifestación del poder de la razón.

Los superrealistas dan el gran salto. Renuncian a la claridad de la conciencia, renuncian a la pobre y opaca razón. Parece que, al penetrar en el océano de lo irracional e inconsciente, han descubierto un mundo nuevo. Cierto es que han penetrado en un recinto nuevo; pero van cargados con sus viejos ojos y sus viejos cerebros. Turbulentos, sí, pero hijos de familia. En definitiva, lo que hacen es racionalizarse. Disuelven la diferencia entre conciencia e inconsciencia, entre sujeto y objeto, y con ello destruyen lo más grave y profundo del ser: la subjetividad. El superrealista penetra en parajes nuevos con armas viejas. En lugar de símbolos artísticos nos da esquemas, en lugar de iluminaciones, ilustraciones. Si yo busco descifrar el enigma del hombre actual, no puedo acudir, desgraciadamente, a la sala de las supersticiones. El hombre angustiado en el lago negro es un pobre esquema, que no me ofrece, en todo caso, más que la música de las palabras.

El superrealista quiere destruir la objetividad. Odia el mundo real, pero su odio se escamotea en una paradoja. Casi estoy tentado de decir que es una parodia. Hace como los primitivos, que crean una imagen y a ella aplican sus conjuros con la esperanza de la transmisión mágica. El superrealista crea una imagen del mundo y luego la dinamita, pero lo que dinamita no es el mundo, sino la imagen que se ha construído de él. «La realidad inmediata de la revolución superrealista—dice Breton—no es tanto cambiar lo que haya en el orden físico y aparente de las cosas, como crear un movimiento en los espíritus». La gran ilusión superrealista es la que se muestra en el experimento de Duchamp, quien tallaba en mármol trozos como si fueran terrones de azúcar, para destruir así la «esencia objetiva» del azúcar, al encontrarse el visitante con el azúcar que pesaba como piedra.

SORPRESAS BAJO EL MICROSCOPIO

Hace unos meses visitaba yo en Frankfurt una excelente colección privada de arte abstracto que posee mi colega y amigo Domguick. Discutiendo los posibles valores de éste, Domguick me mostraba un cuadro que consistía sólo en unas extrañas espirales sobre un fondo oscuro. «Un día, me dijo, encontré al borde del mar una piedra, y vi en ella la misma forma que el artista había pintado *antes* en su cuadro.» El pintor, pues, superrealista busca y halla formas nuevas que existen. Inventa formas, aun antes que las haya mostrado la naturaleza. En una revista reciente *(Picture Post)* puede verse el extraño y seductor espectáculo que consiste en la contemplación de muchos objetos banales a través de la lente del microscopio. Su parecido con las pinturas superrealistas es evidente.

El superrealista inventa—en el sentido de hallar formas nuevas que proceden de su subconsciente y que, a veces, la naturaleza muestra en la entraña íntima de las cosas—. La frecuente analogía entre el microcosmo humano y el macrocosmo es una revelación. Pero tal revelación tiene valor artístico cuando dice algo más que lo que puede decir un parecido geométrico. La analogía de las formas, sólo como formas geométricas, sería en todo caso más objeto de consideración filosófica que de interpretación artística. No es la forma nueva en su pura calidad formal, sino en cuanto es figura, en cuanto símbolo, en cuanto revelación de significación escondida lo que importa en el arte. Que esto se hallaba en Van Gogh es evidente. Que la simbología del Bosco estaba llena de vida y significación, lo es también; que esto mismo se encuentra en muchos cuadros de pintores modernos, también lo es. Pero que el arte moderno, cuando no asienta sobre una auténtica participación vital, cuando no descubre una nueva estructura en la relación hombre-mundo, cuando es pura construcción, es algo casi muerto, resulta para mí evidente. El superrealismo ha ejercido una función catártica y catalítica sobre el arte nuevo. Catártica porque, obligándole a confesión, lo ha purgado de cuanto era idolatría en lugar de culto a la belleza. Catalítica porque le ha servido de fermento y de acicate en la busca de caminos inéditos. Pero el arte nuevo es algo más, mucho más que la anécdota superrealista.

He aquí el problema del arte moderno. Traer un mensaje, revelar al hombre planos desconocidos de la existencia; pero, condición esencial, el *mensaje y la revelación han de ser auténticos.* En Van Gogh existe un mensaje auténtico; la misma enfermedad le concede una singular patente de autenticidad. No así en tanto pintor superrealista que no busca los símbolos donde los hay, sino que los construye con su razón. La razón ha construído muchas cosas grandiosas en la historia, pero al hombre cuya razón sueña engendrando monstruos no le bastan las líneas, volúmen y figuras de su existencia cotidiana.

No es forzoso que el mensaje del arte nuevo sea plenamente compartido por nosotros. En todo cuadro queda siempre un núcleo incomprensible. El impacto de la pintura moderna se realiza simplemente por el hecho revelador de que existe algo que permanece impermeable al análisis racional. Ese algo es real, tan real o más como los productos de razón. ¿Es que un humor, por irracional que sea, no es una realidad? El mensaje tiene, además, un carácter nuclear: toca a la existencia misma del hombre, al ser que quiere hallarse a sí mismo, de un modo más radical y primario que a través de las construcciones de la razón, ya sean juicios lógicos o aparatos técnicos. Toca a lo que existe, impalpable, en el fondo de cada ser: la llama primariamente palpitante, del existir. Y por extraña, por ineludible y radical paradoja, el hombre masa, hijo de la racionalización técnica de la organización de la vida, quiere lubrificar su máquina y apagar la sed que siente oscuramente en lo más recoleto e inaudible de sus entrañas con caudales nuevos; por eso acude, multitudinariamente, a las exposiciones de pintura moderna.

JUAN J. LÓPEZ IBOR.



hondero en acción

ERUDICION

Rafael Olivar Bertrand, profesor de la Universidad de Barcelona, publicó el pasado año un libro sobre François Villon, en el que la figura del poeta casi es tapiada por el cúmulo de hechos medievales que Olivar no resiste la tentación de mostrarnos eruditamente. La misma ingenua presunción le lleva a añadir notas en tal número que, a veces, ocupan más que los capítulos correspondientes. No hay ocasión desperdiciada. A tal punto que, a este párrafo: *y le encargó que cuando se plantara delante de la tripera, mostrara a ésta la parte occidental,* le encaja la siguiente pintoresca aclaración: *Las posaderas, en frase festiva de Lope de Vega* (véase *La Gatomaquia,* silva I, pág. 8 y III de edic. de F. R. M.).

Por falta de erudición que no quede.

Alvaro de la Iglesia, en *La Codorniz,* viene realizando una crítica sobre los más diversos temas, constructiva, necesaria y loable. Pero como nosotros opinamos que «el mejor predicador es Fray Ejemplo», ¿por qué Alvaro, cuando adapta una obra teatral no escoge algo con más sentido y altura que *Una doncella francesa?*

En la pasada representación de *Todos eran mis hijos,* de Arthur Miller, realizada por el Teatro de Cámara «La Carátula», los ruidos fueron muy comentados: en lugar de un *claxon* tuvimos ocasión de oír una bocina de coche tipo 1910. Y en lugar de un disparo de pistola, el teatro retembló por explosión, semejante a la de una bomba de mano.

Alguien comentaba al respecto: «No sabíamos que gentes que usan coches tan antiguos estén tan modernizadas como para suicidarse *atómicamente*».

…er Lagerkvist, 44 Premio Nobel de Li…atura, miembro de la Academia Su…a, nació el 23 de mayo de 1891 en V…o y en el seno de una familia modes…. Cursó sus estudios en la Universid…l de Upsala e hizo sus primeras arm… literarias en los comienzos de este si…, publicando novelas cortas, ensayos y …emas en la gran prensa vanguardista …ueca. Su actitud inicial fué la de un pe…ador independiente de todo sistema y es…lea. Su estilo ha pasado a través de la… tendencias de su tiempo—expresio…o, cubismo, simbolismo—sin dejarse… fluir por ninguna de ellas. En cierto m…o, su arte—impregnado de un inten… dramatismo—está simbolizado por su li… de versos "La Angustia" (publicad… …n 1916), que trata del tema de nues… época.

…sta angustia metafísica domina toda …bra de Lagerkvist—dramas, medita…es, relatos, poemas, obras líricas—. …espíritu se proyecta hacia el porvenir, …ta inquietud por el futuro se trasluce …us escritos, especialmente en "I āen …n" ("De nuestro tiempo"), novela …a publicada en 1935, en la que el …agonista escribe la historia del por…r.

…ran admirador de Baudelaire y Rim…d, los "poetas malditos" franceses, y …bién de Apollinaire, al que conoció …el apogeo de su gloria, durante su …ncia en Francia, Lagerkvist no ha …ido su influencia en su obra poética.

… extraño que parezca, Lagerkvist …ta están influído profundamente por … pintor, un pintor trágico, violento y …mentado: Van Gogh.

…omparado con frecuencia con Rainer …ría Rilke, el nuevo Premio Nobel ha …do el fondo de la desesperación, pero … perder la fe en el hombre y en los …agros de la bondad. Ha definido él …mo su personalidad contradictoria: …y un creyente sin fe, un ateo imbuí… de religiosidad". Este rasgo, sin du… da una nota de desesperación a la …a de Lagerkvist, semejante en esto a …tos otros escritores escandinavos, co… Strindberg e Ibsen.

…a obra de Lagerkvist es muy poco co…cida en el extranjero. Muy admirado … una minoría, especialmente por An… Gide, este escritor es desconocido del gran público, y la principal razón de ello es, seguramente, la dificultad de traducir la poesía a otro idioma. Por ello, no podemos llegar a la obra maestra del ciclo lírico de Lagerkvist "Los cantos del corazón", que es, según dicen, de un extraordinario vigor. Una narración, "El enano", adaptada al teatro y representada en París, dió al escritor sueco bastante notoriedad. Pero su gran éxito lo ha logrado recientemente con su última obra, "Barrabás". "Barrabás" es la biografía—imaginaria, desde luego—del ladrón que aparece en el relato de la Pasión de Jesucristo y que, según el Evangelio, fué liberado por Pilatos a petición del populacho que quería la muerte de Jesús.

En esta obra se aborda el tema del hombre arrastrado por los acontecimientos que le desbordan, que no comprende lo que le ocurre y a quien la libertad le sorprende más que la muerte que esperaba y que le parecía tan normal como inevitable. Gide, que publicó una carta en la edición francesa de "Barrabás", dijo que era un alarde de Lagerkvist "haber podido mantenerse sin temblar en esta cuerda tensa a través de las tinieblas, entre el mundo real y el mundo de la fe". Parece que este libro se distingue de la manera habitual de este escritor, cuyo estilo y personajes tienen la uniformidad, la unidad de tono que caracteriza a los escritores escandinavos y que los hace tan difíciles de entender para el lector extranjero.

EL PREMIO NOBEL DE ESTE AÑO

PAER LAGERKVIST

Creyente sin fe, André Gide le admiraba y el pintor Van Gogh le ha influído profundamente. «Barrabás», su gran éxito

PAER Lagerkvist es el cuarto escritor sueco que ha obtenido el Premio Nobel de Literatura. Cierto que la Academia Sueca no abusa de su influencia en favor de los autores de su nación. (Una excepción es el caso de Selma Lagerlöf, de estilo delicioso, pero que no merecía seguramente ser laureada dos veces con el Premio Nobel. ¿Qué recompensa se hubiera debido conceder, por ejemplo, a Sigrid Unset, otra escritora sueca, Premio Nobel 1928, cuya trilogía "Christine Lavransdatter" es una de las obras cumbres de la literatura contemporánea escandinava?) Pero la verdad obliga a decir que el Premio Nobel se concede a menudo de una manera desconcertante, por no decir arbitraria. Que un laureado no sea conocido por el gran público, como ocurre en el caso de Paer Lagerkvist, es cosa que puede comprenderse y, por otra parte, esto no quita mérito al valor y a la importancia de su obra. Pero, con frecuencia, el Premio Nobel recae sobre escritores de segunda fila que no son representativos de la literatura de su país, mientras que grandes autores, grandes maestros del pensamiento, quedan al margen de este Premio de importancia mundial. Cuando se piensa que el primer Premio Nobel (1901) fué otorgado a Sully Prudhomme (poeta de mérito, cierto es, pero muy poco importante al lado de otros poetas franceses) frente a León Tolstoi, se siente cierto escepticismo en cuanto a la equidad y al discernimiento que presiden o, mejor dicho, que no presiden, la elección de la Academia Sueca.

Podríamos recordar también a muchos laureados con el Premio Nobel—Bjornstjerne Bjoernson (1903), Rudolf Eucken (1908), Paul von Heyse (1910), Karl Gjellerup y Henrik Pontopiddan (1917), Carl Spitteler (1919) y tantos otros—de los que no se sabe ni si han existido ni lo que han escrito. ¿Por qué se concedió este supremo galardón a Grazia Deledda, novelista italiana para colegiales? ¿Por qué se le dió el citado Premio en 1933 a Ivan Bunin, excelente estilista, es cierto, pero muy por debajo de escritores rusos verdaderamente extraordinarios, como Ivan Chmélov o Dimitri Marejkovski? Es un misterio...

Sea lo que quiera, sin querer menospreciar los méritos de Paer Lagerkvist y de sus inmediatos predecesores del Premio Nobel, es preciso decir que hace mucho tiempo que este Premio corresponde por derecho a Pío Baroja, el gran escritor español injustamente olvidado también este año.

ELENA BOTZARIS.

ANDA

A MI HIJO

I

…No esperes que la Vida, en su laberinto, dibuje y dirija …r sí sola el rumbo de la tuya mientras sueñas.
No esperes que los sueños, si a ellos te abandonas, y …as estrellas que parpadean en tu alma, envíen hasta ti la … que inútilmente intentas atrapar en tu corazón.
No pidas a la Vida que desgarre sus velos para dejarse …r en la desnudez de su verdad, ni que los días depositen … tu espíritu sus experiencias aleccionadoras.
No esperes que el padre Tiempo te dicte, ante la cam…na de su vieja chimenea, los diez mandamientos de tu …stino. Ni esperes nada de los demás.
Si todo eso hicieras te engañarías y la espera te pare…ría eterna. Y para entonces ya la nieve habría tejido sus …ancos flecos en tu derredor.

II

No esperes ni pidas nada.
Anda el camino despacio, erguido en ti mismo, sobre tus …opias espaldas.
Todo has de hallarlo por ti solo.
El Señor, tu Dios, no es que esté contigo: está en ti. …scuchándote a ti a El oirás.
Has de forjarte en la más dura y pura de las forjas hu…anas: en la soledad de tu conciencia.

III

ANDA tu camino despacio, pisando la tierra. No te im…rte dónde pisas, sea tierra encharcada o pulido asfalto, …eno o césped. Sé un hombre.
Andalo lentamente. Mirando siempre a la cumbre del ho…zonte.
Y no busques grandes marcos o necios espectáculos por … pasear tu corazón; ni grandes sacrificios, grandes …roicidades..., ni grandes glorias. Las cosas grandes, en …ta vida no tienen cabida; su grandeza sólo es producto … un espejismo. Son burbujas que nacen de un cerebro …vanecido.

IV

EN las mil minucias de la vida sencilla reside, en cam…io, la simiente de la más alta poesía.
Confórmate con la bella simplicidad de la flor,
con el leve perfume de la tierra,
con el suave esplendor de la llanura,
con la emoción altísima de los cielos azules.
Sume, poco a poco, en tu propio silencio el silencio in…nito del espacio.
Y piensa siempre en Dios.

SANTOS PARRILLA.



Carmen Borbolla y Enriqueta la de Macaca, dos célebres intérpretes del baile español, que hace un siglo, en el renombrado Café de Silverio, hacían las delicias de nuestros adolescentes abuelos. Esta curiosa fotografía, con cerca de doscientas más, forma parte del interesante libro, único en la bibliografía de la materia, titulado ARTE Y ARTISTAS FLAMENCOS, de Fernando el de Triana, que con prólogo de Tomás Borrás, gran entendido en la materia, y epílogo de Máximo D. Quijano, otro erudito del tema, se pone a la venta estos días en Librería Clan

De ARTE Y ARTISTAS FLAMENCOS, se ocupará adecuadamente nuestro crítico en el próximo número

FERNANDEZ ALMAGRO
en la
ACADEMIA

Melchor Fernández Almagro acaba de ingresar en la Real Academia Española, que premia, acogiéndole, su labor de crítico y de prosista, ya que su personalidad como historiador había recibido, hace años, el visto bueno de la Academia de la Historia. Los méritos que le han llevado a la de la Lengua son, sin embargo, sus méritos genéricos de escritor. No es él un prosista que rebusque el lenguaje ni que lo haga rígido, aspirando a una errónea perfección. Al contrario: su expresión tiene vida, movimiento y flexibilidad; es un habla no errabunda, pero tampoco hierática; no hay en ella ni desaseo ni fijador.

Las raíces de este estilo hay que encontrarlas en la moderación del propósito. Lo que estropea el lenguaje de muchas plumas más jóvenes que Fernández Almagro es la desproporción entre las posibilidades y las ambiciones; porque no es lícito vivir en grande si no se tienen medios para ello. En este punto, la prosa del nuevo «inmortal» es un ejemplo, un buen ejemplo. Sirve nada menos que para demostrar que se pueden trazar páginas felices, de grata y fácil lectura y verdadero aliento, cuando, además de un idioma con que hablar, se tienen ideas claras sobre lo que hay que hacer con él; pero, sobre todo, lo que nunca hay que hacer con él. Podríamos llamar a esto confianza, mucha confianza en el lenguaje de diario. Balzac, en su librito *De la vida elegante*, trae, entre otras, esta definición: «La elegancia es la ciencia de no hacer nada igual que los demás, pareciendo que se hace todo de la misma manera que ellos». Es un juicio exactísimo que, traspuesto a la prosa literaria, arroja mucha luz sobre lo que debe ser la construcción y sus materiales.

A Fernández Almagro, que es un caballero, no se le ha ocurrido nunca escribir con pluma endomingada; le basta con vestir sus pensamientos con pulcro traje de diario, y todo lo demás lo pone la percha. Algo hay que tener, es cierto, para no hacer nada igual que los demás, pareciendo que se hace todo de la misma manera que ellos.

La prosa coruscante, que encandila a toda pluma joven, y el trote corto de algunas prosas calificadas por rutina de limpias y sencillas son dos peligros que pueden ahogar igualmente lo que cualquier modo de escribir tiene de acento personal, de metal de voz intransferible. Por huir de aquéllos, Fernández Almagro ha podido escribir páginas tan entonadas, tan vivas y de verdad excelentes como las que en su *Cánovas*, por ejemplo, dedica a pintar la Málaga antañona, o el cortejo real en la boda de Alfonso XII, o el fúnebre cortejo que acompañó los despojos del político.

Fernández Almagro tiene hoy la celebridad que tuvo «Andrenio» en la crítica. En justicia hay que decir que su aportación a las letras y a la Historia es superior a la de aquel escritor pulcro, bajito y, al final de su vida, cascarrabias. Leído hoy, a tan poca distancia, ha envejecido y dice poco. Su sencillez era maravillosamente artificial y, al revés que en Almagro, sus primeros libros son los más estimables. La contribución de Fernández Almagro a la historia de los siglos XIX y XX bastaría por sí sola para que su nombre quedase en las letras con mayor relieve. Y repito que en su forma de componer hay algo aleccionador: espontaneidad cuidada, confianza en el traje diario... y en la percha. ¡Jóvenes, cuidado con el sombrero de copa!

J. L. VÁZQUEZ DODERO.

LIBROS

ESPAÑOLES

❶ *LAS RIMAS DE ROSALES*

Aunque diverso—sus poemas fueron escritos entre 1937 y 1951—, hermoso libro éste de Rosales (1). He aquí poesía transparente y, sin embargo, rica en tonos y matices, donde la imagen y el juego retórico son *funcionales* y no ocasionales, no caprichosos; donde una asociación inesperada, adjetivaciones, sustantivaciones insólitas y una rara delicadeza en la mayoría de las imágenes—*como sombra de lluvia*—edifican los versos como con esquinas, encrucijadas misteriosas que reservan su sorpresa hasta el encuentro impensado. Esta cargazón *sorpresiva* del libro provoca nuestro temblor y gozo y es capaz frecuentemente de llenar de sentido, de sabiduría y claroscuro las expresiones, en las que, por lo demás, aparece la imagen concebida como *movimiento hacia*—movimiento no espacial, sino esencial: *A hacia B*—, y surge, de vez en cuando, la raíz de un buen superrealismo:—*y se hizo dulce como un caballo ciego junto al mar*—. No entra este libro en la tónica de la *anécdota cotidiana profundizada* que, a mi entender, caracteriza *La casa encendida*, mas tampoco, es natural, desmiente el estilo de Rosales; por el contrario, es un libro personal, propio y original, con dos notas acusadas: la delicadeza—de la que pueden dar el pulso las numerosas imágenes en que está utilizada la *nieve*—y la ternura—cuya expresión puede acusarse por la utilización frecuente de la palabra ciego—. Un libro que se *sabe* las escuelas más modernas y que, yo no sé por qué, me recuerda, por un lado, los paisajes de Eduardo Vicente y, por otro, ese Cristo de Dalí, tan de hoy y tan clásico. En fin: un libro auténtico—rara virtud—y hermoso, que ha prologado Dámaso Alonso con unas de las más certeras páginas que le hemos leído últimamente.

J. G. Z.

(1) Luis Rosales: *Rimas*. - Ediciones Cultura Hispánica. Madrid.

❷ *EUROPA SE APAGA*

Se podrá a no estar de acuerdo con Caba—y nosotros no lo estamos a menudo—, pero hemos de reconocerle cualidades extraordinarias de escritor. Entre otras, su enorme riqueza de ideas, excepcional entre nuestros ensayistas, aunque este término no agrade a Caba y haya escrito precisamente sobre su significación muy sabrosas palabras. La lectura filosófica, el acarreo, la información de Caba, hechos cultura entrañable, resulta a todas luces inusitados. Su prosa torrencial es uno de los fenómenos literarios más interesantes de la actualidad intelectual española.

Europa se apaga, como todos los de Caba, es un libro terriblemente polémico, estremecido y ardoroso. ¡Qué lejos está este escritor del ensayista frío, neutro, un poco o bastante anodino, tal como suele usarse y del que también suele dejarnos indiferentes tanto como a él le tienen los mismos problemas que trata. Por el contrario, Caba nos arrastra consigo o contra él en una lucha titánica por las ideas.

No todas las de Caba nos parecen igualmente acertadas. En la arrolladora corriente dialéctica del autor se desliza de cuando en cuando alguna materia escasamente depurada aún, según nuestro juicio, aunque siempre penetrantemente acometida. Ciertas conclusiones quizá pequen de exageradas o precipitadas.

Pero en un libro de 510 páginas donde se nos ofrece una revisión rigurosa del pensamiento acerca de Europa—entre otros, se nos da un panorama interesantísimo de las recientes discusiones de Ginebra—, ¿cómo no habíamos de encontrar, entre tanta densa sugerencia, algún esbozo inseguro? Y esto es, precisamente, lo que le presta más brillo y mayor dramatismo a la prosa de Caba: su esfuerzo sincero, su ahincamiento, yo diría que incluso su ensañamiento en ciertos temas—característica que nos recuerda a Unamuno—temas que le deben, por lo demás, muy ricas aportaciones personales. Como, entre otros muchos ejemplos, las que recoge en este libro bajo el epígrafe «La interpretación psicológica de la Historia», con su teoría de los sexos jugando a lo largo de ella. De su gran libro *La Historia, el Amor y los Sexos* nos trae aquí algunas jugosas referencias.

Y hay en *Europa se apaga* otros capítulos, como «El hombre y el sentido de la Historia», de tano tan riguroso y, al propio tiempo, tan vivo, que se lee, por decirlo así, como una novela cuando la novela es muy buena. No es ocioso hacer relación de los capítulos de *Europa se apaga*, de tal modo que su simple enunciado da idea de su densidad. Son: «¿Fin del mundo? ¿Fin de Europa? ¿Crisis pasajera?», «La decadencia de Europa según Ortega y Gasset»—aquí se da una interpretación muy aguda del pensamiento de Spengler—, «Fijación de los términos de la cuestión»—se trata de la grave interrogación ¿qué es Occidente y qué es Europa?—. A continuación vienen capítulos como «Europa como problema y el porvenir de Europa», «La Historia y su sentido», «El hombre y el sentido de la Historia», «La interpretación psicológica de la Historia» y «Rasgos del hombre europeo en decadencia».

He aquí con qué palabras significativas termina el magnífico libro de Pedro Caba: «El hombre europeo está en crisis, pero no lo está la Civilización que seguirá alumbrando al mundo, pasando el haz de lumbre de una mano a otra. La cultura, como el sol, se pone en un horizonte, se hunde en un confín geográfico para amanecer en otro. Europa, cansada de su carrera, cede su resplandor al prestigio de su cultura para entregarse en los dulces reposos que exige la vejez. Y en América, en la juventud de América, brota el raudal de luz de los nuevos tiempos. Allí está el porvenir del mundo. Sin duda, América incurrirá en excesos y en errores de perspectiva, como incurre toda vida joven, más dada a sus vehemencias y espontaneidad que a las decisiones desprendidas, como fruto maduro, de las reflexiones de la experiencia...»

❸ *LOS DOS CAMINOS*

De Pedro Alvarez ya conocíamos, por anteriores libros suyos, tales como *Los chachos*, novela publicada en *El Español*; *Nasa*, que le siguió; *Los colegiales de San Marcos*, posterior a ambas, y otros libros de narraciones, ya conocíamos, decimos, su rica prosa de escritor de raza y raíz. Es decir, enraizado en la tierra, en la suya, y cuya prosa logra trasplantar al lector a esta misma tierra de la cual se nutre.

Pero no se crea que en Pedro Alvarez todo es goce descriptivo, regusto e inmersión en las cosas de la tierra, sino también, y de la mejor manera, psicología de la buena, es decir, sencilla y honda a la par. Ello se transparenta, con gran virtud literaria, en el símbolo, por ejemplo, de los dos caminos que se le presentan a Felipe a seguir en la vida.

La figura de Seditas en esta novela está magníficamente vista; silvestre, tierna, apasionante. Dice Felipe frente a la chica: «No sucederá eso. Tengo las raíces metidas en la tierra, como un chopo de los que hay en el prado de las viñas. Mi perdedero será éste.» Y un poco más adelante: «No sabes lo que sufro. Puedo decírtelo a ti sola: la tierra me tiene cogido para siempre. No podré despegarme de ella...»

Cito estas breves frases como muy significativas de la nobilísima y honda inspiración de Pedro Alvarez. No sabemos si llamarle estilista, pues este término se nos aparece como muy ambiguo. Pero la prosa maciza y llena de sabor intenso a Castilla de Pedro Alvarez nos animaría a ello. En esta novela la anécdota es simple, pero los caracteres están trazados con gran vigor y firmeza. El drama de Felipe y Eulogio, la relación entre ambos primos, contiene una profunda verdad psicológica en una línea que no podemos llamar rural porque se prestaría a equívoco. En suma, *Los dos caminos*, de Pedro Alvarez, es una magnífica novela, atravesada aquí y allá de un raro—en las Letras españolas modernas—y hondo sentimiento de la tierra.

❹ *EL ATENTADO*

En estos dos cuentos de Jorge Campos—*Vichori* es más bien, por su extensión y por su tono, una novela corta—el autor nos pone de manifiesto una vez más sus calidades de escritor. Escritor en otros campos y géneros, pero de una manera neta e indudable en la narración, para la cual está magníficamente dotado.

El atentado es un cuento que mereció mención honorífica en un concurso celebrado en La Habana en 1949, y aborda un interesante tema que pudiéramos llamar premonitorio. Un suceso determinado ha sido «visto» antes de que ocurra en la realidad. En *Vichori* se juega ya con unos elementos más complejos y densos en cuanto al sentimiento y al drama humano. Jorge Campos nos narra en él una ruptura amorosa. Pero esto que puede parecernos tan simple e incluso vulgar, está tratado con valores de verdadero novelista, haciéndonos el retrato psicológico de ambos muchachos—ella y él—, para terminar en una separación irremediable en la que la figura del muchacho permanece y se destaca, sólo en el campo, con singular nobleza. La prosa de Jorge Campos contiene elementos muy escuetos. Está vista la realidad en sus trazos más simples, pero al mismo tiempo más verídicos. Esta prosa parece corresponderse con el mismo estilo de los dibujos de Eduardo Vicente, que avaloran esta pulcra edición de Jesús Bernés.

G. L.

❺ *EL TALON DE AQUILES* (1).

La fórmula «clásica» de la novela en que lo detectivesco constituye el factor esencial tiene caracteres bien definidos: un asesinato que se presenta insoluble por la dificultad de identificar autor, móviles, etc. La acción de la justicia se ve paralizada por esta ignorancia, que sólo un héroe especial, el detective, es capaz de resolver apoyándose en indicios de escasa importancia a primera vista.

La fórmula general fué invertida con éxito por Steeman, que acostumbraba a presentar en las primeras páginas de sus narraciones a los criminales *cometiendo su acto*. El éxito que tuvieron sus novelas sólo pudo conseguirse mediante cualidades de buen escritor, ya que, desaparecido el principal motivo de interés, era necesario saber describir con emotividad para que el lector no sintiese decaer su atención. Entre sus seguidores, que no son muchos, hay que colocar esta novela que Aymá nos ofrece en su colección recién creada de novelas policíacas «para lectores inteligentes», como reza la franja publicitaria que cruza la portada.

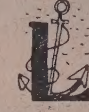
Se trata de un relato en que desde las primeras frases se nos presenta al que va a cometer el crimen, y asistimos a su preparación tanto como a su realización.

(1) *El Talón de Aquiles*, de E. y M. A. Radford. *El rostro y la máscara*, IV. Barcelona, 1951.

Continúa en la página siguiente

LITERATURA ALEMANA DE LA POSTGUERRA

WOLFGANG BORCHERT



La vida de Borchert es un impresionante testimonio de la trágica lucha de un espíritu puro y generoso contra las oscuras fuerzas adversas, a las cuales sucumbirá al fin. Nacido en Hamburgo, en 1921, apenas incorporado al frente ruso, se instruyó contra él un proceso. (Alguien, violando el secreto epistolar, ha descubierto en las cartas del soldado algunas frases políticamente sospechosas). Herido y febril, fué llevado desde el hospital a la cárcel. Condenado a muerte, vivió durante seis semanas en la obsesión del inminente suplicio, hasta que, por consideración a sus pocos años, la pena capital fué conmutada por seis meses de dura cárcel, transcurridos los cuales fué trasladado al frente ruso nuevamente. Bastaron algunas declaraciones de tono heterodoxo para que un camarada le denunciase a la Gestapo, lo que le valió una nueva condena, ahora de nueve meses en Berlín, bajo el terror de los bombardeos. Llevado, por la primavera del 45, a la Alemania sud-occidental, fué libertado por los americanos. A pie volvió a Hamburgo, trabajó, escribió, físicamente deshecho marchó a Basilea, y allí, en el hospital de Santa Clara tuvo una hemorragia interna y murió el 20 de noviembre de 1947.

Pocos días antes de morir escribió los quince artículos de un «memento» a los hombres de cualquiera clase social. Este es su consejo al poeta: *Si mañana te ordenan escribir cantos de odio antes que cantos de amor, sólo te queda una posibilidad: responder ¡no!* Ser honrados y humanos—pide—, pero no callar, no disimular nunca la verdad: éste fué su imperativo categórico. En su manifiesto se lee: *"No hay otra alternativa que hacer el bien, pero ¿quién puede medir el bien? Nuestra moral es la verdad, y la verdad es nueva y dura como la muerte; pero es, por tanto, suave y estupefaciente y justa: ¡la una y la otra están desnudas!"* Este idealismo, esta rigurosidad ética, le costaron la vida.

El mundo con el que Borchert se enfrenta para interrogarlo está desierto, mudo, desolado: *"Nosotros somos la generación sin unión ni profundidad. Nuestra profundidad es un abismo. Somos la generación sin felicidad, sin patria y sin licencia. Nuestro sol es pequeño, nuestro amor cruel, nuestra juventud sin juventud. Somos la generación sin retorno, sin sitio alguno adonde volver, sin nadie en quien nuestro corazón pueda aliviarse..."* Y termina: *"Y así somos la generación sin Dios, pues estamos sin vínculos, sin pasado, sin alguien que nos reconozca."* Consecuentemente, Beckmann, el protagonista de su drama *Y las puertas se cierran*, grita: *"¿Dónde está Dios? ¿Por qué, entonces, no habla? ¡Respóndeme! ¿Por qué callas? ¿Nadie me responde? ¿Nadie, nadie?"* En su boceto *El ojo de Dios*, una madre reprende a su hijo porque están jugando con el ojo de una merluza, diciéndole: *"No se juega con un ojo; lo ha hecho Dios, lo mismo que ha hecho el tuyo."* El niño comienza a preguntar y la madre termina por admitir que aquel ojo pertenece a Dios mismo. Entonces, el niño se inclina sobre aquella pupila fija—la merluza está cocida—y le pregunta acerca de los misteriosos hechos—la muerte del abuelo, etc.—que le turban. Pero el ojo está mudo. El niño, irritado, lo arroja entonces al suelo. Y termina el cuento: *"Pero no alentaba. Lo miré una vez más. Pero no, no alentaba. Me alcé. Me alcé lentamente, para dar tiempo a Dios. Fuí quedamente hacia la puerta de la cocina. Cogí el picaporte. Lo hice girar. Mirando de soslayo al ojo, esperé un buen minuto todavía. Pero no vino respuesta alguna. Dios no alentaba. Y entonces, sin volverme más, escapé."*

Borchert pregunta y pregunta en vano. No se resigna a no recibir respuesta, pero su cólera no es nunca escéptica o cínica. Su agnosticismo está cuajado de inquietudes y angustias. Esta postura espiritual suya es participada por algún otro escritor alemán de la postguerra: Han Erich Nossack, por ejemplo, en su obra *Entrevista con la muerte*.

A propósito de Borchert se ha hablado de nihilismo. Pero tal afirmación es superficial. Borchert no fué nihilista. No lo fué por su inextinguible sed de justicia y verdad, por su amor a los hombres: *"Nosotros proclamamos el amor. Amamos las piedras de la ciudad, estas piedras que el sol calienta aún después de las batallas... Sí, en este mundo queremos amar todavía, queremos amar eternamente."*

Ese amor, esa angustia, han quedado en sus obras, publicadas en un volumen de 420 páginas (W. B. *Das Gesamtwerk mit einem biographischen Nachwort von Meyer-Marwitz*: Opera Omnia, 194[illegible]). Son éstas el drama antes aludido, las novelas *El diente del león* y *Este martes*, algunos cuentos y esbozos, generalmente con impresiones de la guerra, un volumen de poemas: *Linternas, noche y astros* y otras poesías póstumas.

G. [illegible]

establecimiento de las coartadas y ...s falsas que realiza para dar la fal... ...dea de que se ha producido un acci... ...e en vez de un acto de delincuencia. ...os aficionados al género detectivesco ...en aquí una de las mejores ocasiones ... pasar un excelente rato. El doctor ...isón, el protagonista, es un heredero ...cto de Dupin y de Sherlock Holmes, ...ien ha perfeccionado su laboratorio ... incurre en aquellas deliciosas inge... ...dades del maestro de detectives. Uti... tanto las pistas inverosímiles—un ...lo de una alfombra, un estudio so... coagulación de la sangre, etc.—como ... fuerte dosis de sentido común, que ...uien, en fin de cuentas, orienta mu... ... de sus acertados pasos. ... autor se permite el virtuosismo de ...larnos en nota a pie de página al... ...o de los errores que comete el doctor ...son al elaborar sus reconstituciones, ...res que no alteran su exacta recons... ...ción del crimen. ...sta novela puede figurar al lado de *...último caso de Trent*, de Bentley, o *...Asesinato de Rogelio Acroyd*, de Aga... Cristie, por no citar más que dos tí... ...s de las que se hallan dentro de su ...lidad.

G. F.

EXTRANJEROS

MATRIMONIO SIN AMOR, por Hans Fallada (alemán).

LOS CAMPESINOS DE CRISTO, por Gustav Regier (alemán).

EL GORRION DEL TAMESIS, por Theodore Bonnet (inglés).

STELLA, por Jan de Hartog (holandés).

LEYENDAS DE LAS TIERRAS SERENAS, por Pham Duy Khiem (anamita).

MUNDOS DISTINTOS, por Hans Carossa (alemán).

...) *MATRIMONIO SIN AMOR*

Esta obra no alcanza el sombrío vigor ... las novelas anteriores de Fallada: *...bo entre los lobos*. *Hemos tenido un ...o*, etc. Parece que este escritor se en... ...entra en un momento de crisis litera... ... Esperaremos que otro libro nos diga ... esta tendencia nueva se acentúa o si ...llada vuelve a su habitual clima de ...amatismo y de desesperación en el ab... ...rdo.

...) *LOS CAMPESINOS DE CRISTO*

En este libro, áspero y violento, se bos... ...eja el cuadro de la revolución de los ...mpesinos renanos contra el Imperio. ...a novela está basada en una documen... ...ción histórica muy segura y el autor ... trazado sobre ella un fresco colorista, ...ultado, ruidoso, turbulento, lleno de ...da.

...) *EL GORRION DEL TAMESIS*

Se trata de la historia de un gracioso ...cedido, que permitió a Disraeli impri... ...ir la dirección que deseaba a la políti... ... de la Reina Victoria. Es un libro ...radable, que se lee de una vez.

...) *STELLA*

Una bella novela de guerra, de la últi... ...a guerra, y una de las mejores que se ...an escrito en esta época. El novelista ...scribe las aventuras de algunos capi... ...nes de remolcadores que intentan bus... ...r a los navíos víctimas de los ataques ... los submarinos. El autor ha acertado ... escribir una magnífica novela sobre un ...ma que parecía completamente agota... ... en la obra—digna de ser recordada y ...uy notable—de Roger Vercel, que lleva ... título de *Remolcadores*.

...) *LEYENDAS DE LAS TIERRAS SERENAS*

Relatos de un autor indochino, escritos ... francés, en un francés de pureza y ele... ...ancia incomparables, pero según la tra... ...ción de Anám. Por encima de la po... ...tica, el autor deja que se oiga la voz ... su sangre, de su infancia y de su an... ...gua cultura.

(6) *MUNDOS DISTINTOS*

Después de largos años de silencio, Carossa publica un nuevo libro: *Ungleiche Welten* (*Mundos distintos*). Hans Carossa, médico y escritor, natural de Baviera, era ya conocido fuera de su país y antes de la última guerra, especialmente por su *Diario de la guerra* y *El doctor Gion*. Fué, en un principio, antinazi, pero en 1941 claudicó en su actitud política y presidió el Congreso de Escritores de Weimar organizado por Goebbels. Después volvió a retirarse de la vida pública y permaneció silencioso, hasta ahora, en que, con *Mundos distintos*, desliza notas acusatorias sobre los crímenes de guerra.

E. B.

ALGUNOS LIBROS PUBLICADOS ULTIMAMENTE EN INGLATERRA

American Literature in the Twentieth Century, de Heinrich Straumann (Hutchinson's University Library).

The Poetry of Ezra Pound, de Hugh Kenner (Faber).

Theodore Dreiser, de F. O. Matthiessen (American Men of Letters).

Robert Burns: Some Poems, Songs and Epistles (Oliver J. Boyd).

Thought in Twentieth Century English Poetry, de Raymond Tschumi (Routledge J. Kegan Paul).

Osbert Sitwell, de Roger Pulford (Longmans, The British Council, The National Book League).

Poems of St. John of the Cros, traducción por Roy Campbell (Harvill Press).

PREMIOS NACIONALES

Como, sin duda, saben nuestros lectores los premios de literatura «Miguel de Cervantes» y «José Antonio» han sido adjudicados este año a Ramón Ledesma Miranda y Luis Rosales. El «Francisco Franco», declarado desierto, sirvió para dotar al «Garcilaso», de reciente creación, adjudicado al poeta José García Nieto, con dos accésits, uno a Fernando Gutiérrez por su libro *Anteo e Isolda*, y otro a Manuel Díaz Crespo por el suyo, *Memorias y deseos*.

Indice publica en este número un juicio sobre las *Rimas*, de Rosales, y celebrará en el próximo una entrevista con el autor de *La Casa de la Fama*, señor Ledesma Miranda.

PREMIO DE PRIMERA NOVELA

El editor José Janés convoca el premio internacional de la primera novela, dotado con 25.000 pesetas. Caso de que el premio se otorgue a un autor extranjero, se creará otro premio de 10.000 pesetas para el primer autor seleccionado. Los originales deberán enviarse a *Muntaner, 316, Barcelona, antes del 31 de marzo próximo*.

PREMIOS FASTENRATH Y ALVAREZ QUINTERO

Se ha publicado el concurso para la concesión del Premio *Fastenrath*. Tema: *Obras poéticas en general, con excepción de las dramáticas*. Los autores de las obras que se presenten al concurso han de ser españoles, y dichas obras han de haber sido publicadas dentro del período comprendido entre el 1 de enero de 1947 y el 31 de diciembre de 1951. El plazo de admisión de obras quedará cerrado el día 10 de enero de 1952, a las diez de la noche.

También se anuncia la convocatoria del concurso del Premio *Alvarez Quintero*. Tema: *Novelas o colecciones de cuentos*. Las obras que se presenten a este concurso han de ser escritas por literatos españoles y publicadas durante el cuatrienio de 1948 a 1951, ambos inclusive. El plazo de admisión de obras, acompañadas de las oportunas solicitudes, quedará cerrado el día 10 de enero de 1952, a las diez de la noche.

REVISTAS

Clavileño. Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo. Julio-agosto de 1951.—Contiene un trabajo de Everett W. Hesse titulado «Calderón y Velázquez», y firman los demás Marius Schneider, «¿La leyenda de Don Juan, un mito de Carnaval?»; Joaquín de Entrambasaguas, «La vida de Zorrilla, escritor»; Antonio García Bellido, Germán Bleiberg, B. E. Vidos, Camón Aznar, Lafuente Ferrari, Gallego Morell... Inserta también un cuento de Mercedes Fórmica y las acostumbradas secciones Bibliografía de temas españoles y Estafeta del Hispanista.

Arbor. Revista general de Investigación y Cultura. Septiembre-octubre 1951. Este número, muy nutrido, inserta dos estudios: «Apuntes en torno a las Humanidades y la Ciencia», por José Luis Pinillos, y una intepretación de Juan Maragall, por José Romeu Figueras. Las notas van firmadas por Michele Federico Sciacca, Gabriela Mistral y Miguel Tarradell. La información cultural del extranjero corre a cargo de Javier Lasso de la Vega y de Juan Roger, con un trabajo del último sobre «La evolución del pensamiento de Benedetto Croce»; José Ignacio Escobar escribe en esta sección sobre «Alemania y el problema moral del Poder». Contiene asimismo la información cultural de España, con crónicas de Raimundo Paniker, Pérez Embid y Alfonso Candau. En la Bibliografía se hace un estudio de numerosos libros, entre cuyos autores están Marco Merenciano, Karl Rahner, Hohlenberg, Josef Pieper, etcétera.

Universidad de Antioquia. Medellín. Colombia. Julio-agosto 1951.—Colaboran en este número Luis Ospina Vásquez, Guillermo Nannetti, Hermann Triborn, Mantilla Pineda, Wenceslao Montoya, Jaramillo Rango, Ospina Londoño, Bechara Hernández, Augusto Arias y otros escritores americanos.

Vértice. Números 96-98, correspondientes a agosto-septiembre-octubre 1951. Esta interesante y nutrida revista portuguesa contiene originales de Ferreira, Ferreira Monte, Ilse Losa, Mario Vilaça, Sousa Méndes, Díaz de Fonseca, Alfonso Riveiro, Leite de Vasconcelos, Ramos de Almeida, Manuel Gonçalves, Fernando Piteira, Luis Francisco Rebello, Albes Costa, etc., etc. Estos tres números de *Vértice* son un claro exponente de la actual literatura portuguesa.

Sazón. Ediciones de Poesía. Murcia. Octubre de 1951.—Colaboran Carmen Conde, Entrambasaguas, Pura Vázquez, Ruiz Peña, Angelina Gatell, Manuel Pinillos, Juan José Esteve, Gutiérrez Albelo, Rafael Millán, Manuel Molina, Rodrigo Díaz, Dictinio del Castillo-Elejabeytia, etc., etc.

El Pájaro de Paja. Carta circular de la poesía.—En esta Carta Sexta: Gabino Alejandro Carriedo, Fernández Molina, Angel Crespo, Federico Muelas, Matías Goeritz, Manuel Pinillos y Alejandro Busuioceanu.

Historium. Septiembre de 1951. — Revista mensual ilustrada que se edita en Buenos Aires, con un sumario muy extenso sobre temas artísticos, literarios y de actualidad.

Alcandara. Melilla, 1951.—Es el número 1 de estos Cuadernos Literarios dirigidos por Miguel Fernández, con colaboraciones de Miguel Hernández, Ventura Doreste, Blas de Otero, Azcoaga, Angela Figuera, Guerrero Zamora, Langston Hughes, José Luis Hidalgo, José Hierro, María de Gracia Ifach, Leopoldo de Luis, Tina Mercader, Ruiz Peña, Vicente Ramos, José María Antón y López Gorgé.

Correo Literario. Número 36, correspondiente a la segunda quincena de noviembre.—Colaboran Adolfo Muñoz Alonso con un trabajo sobre el historiador inglés Toynbee; José Luis Cano, con su habitual «Poesía de España y América»; Ignacio de Aldecoa, con un cuento titulado «El aprendiz de cobrador»; «Crítica de libros de la quincena», por Santiago Magariños; Pedro Caba, en una larga crónica sobre «Humanidad femenina del poeta»; Juan del Sarto, «Las mujeres en la Academia»; sección de información, encuestas, etc...

Insula. Número correspondiente a noviembre. — Colaboran Alberto Sartoris, crítico de arte italiano; Guillermo de la Torre, «Polémica íntimo-intelectual Victoria Ocampo-Conde de Keyserling; Ricardo Gullón, «Pedro Salinas, novelista»; Carlos Bousoño, «La poesía de Blas de Otero»; José Luis Cano, «Un afrancesado: don Alberto Lista»; poema de Lorenzo Gomis; Eduardo Ducay, «In memoriam Robert Flaherty»; Francisco Alemán Sáinz, «El caballo llega al amanecer»; Leopoldo de Luis, «Poesía de Miguel Hernández», y las habituales secciones de bibliografía, «El mundo de los libros», etc...

CARTA DE PEDRO SALINAS

Ya en imprenta este número, nos llegó la mala nueva de que el poeta español Pedro Salinas había fallecido. Con el sentimiento que nuestros lectores pueden suponer, nos hacemos eco de esta muerte, anticipada por la prensa diaria. No tenemos tiempo para otra cosa que para reproducir la carta semiautógrafa que va a continuación, dirigida a Juan Guerrero Zamora, en respuesta a otra nuestra y recibida casi al par que la noticia de su fallecimiento. Lleva fecha 15 de noviembre y, sin duda, fué una de las últimas escritas, *dictadas* por el poeta. La reproducimos, no obstante, por considerar que así transmitimos más fielmente al lector el espíritu de compunción y resignada tristeza que sus palabras respiran, así como su recuerdo y constante interés por la obra y los nombres de la juventud literaria española de hoy.

Pedro Salinas no se había olvidado de España, no nos había olvidado. Tengámosle nosotros presente en nuestro corazón, en tanto, con más calma, preparamos un estudio y sereno análisis de su poesía y el resto de su obra, que han entrado ya, con la muerte del poeta, en la historia literaria: en el mundo donde la razón debe prevalecer sobre toda otra pasión o consideración impuras.

993 Memorial Drive
Cambridge, 38 Mass

Nov. 15, 1951

Sr. D. Juan Guerrero Zamora

Mi distinguido amigo:

Con algún retraso he recibido la suya del diez y seis de Octubre. Quiero asegurar, tanto a Ud. como a D. Juan Fernández Figueroa, de mi gratitud por la distinción que me hacen al invitarme al dar un libro en su colección. Desgraciadamente su oferta llega en momentos para mí muy tristes. Llevo en cama varios meses, tengo que despachar mi correspondencia al dictado, me he visto forzado al abandono de todo mi trabajo literario. Envié a Enrique Canito, que me los tenía pedidos hace años, los tres únicos manuscritos legibles que tenía. He escrito algunas piezas más, que pondría a su disposición si tuviese tiempo y arrestos para darles los últimos toques y sacarles del estado de monstruo gráfico en que se hallan. Concédanme Uds. unos meses de espera, que si me encuentro en disposición acaso pueda enviarles algo de lo que me piden. Uds. comprenderán lo forzado y penoso de mi situación.

~~Aunq~~ Lo que sí les agradecería es que me enviaran Indice. Estoy seguro de que me servirá para aliviar mi inacción, siguiendo de lejos la labor literaria de Uds. y del grupo de amigos que les acompañan, que me interesa como todo lo relativo a los jóvenes escritores españoles.

Con mis gracias repetidas queda muy atentamente su amigo y compañero

Pedro Salinas

El poeta inglés traductor de San Juan de la Cruz

ROY CAMPBELL

«Debe haber un amor, que es un secreto, entre el alma y Dios»



Antílopes de mi país. Dibujo de Roy Campbell.

Surafricano de Natal, hijo de un famoso cirujano, con sangre escocesa, gascona e irlandesa en sus venas; mutilado de guerra, soldado y poeta; gigantesco en la estatura y en el espíritu... Enamorado de España. Este es Roy Campbell, de cerca.

A distancia, en una perspectiva no muy lejana aún, puede vérsele fracasar como estudiante de Oxford, alistarse de fogonero en un barco, arponear ballenas en el Océano Indico y anclar—en 1932—, como un nuevo Theotocópuli, a orillas del Tajo, en Toledo, con su mujer y sus hijas, estableciendo allí sus reales de tratante de ganados. En España, Roy Campbell se hace, con los suyos, católico, bautizándose con el nombre simbólico de Ignacio; se adiestra, por su afición a los toros, de piquero (a este cristiano nuevo hay que aplicarle nombres con resonancias antiguas) y recorre, «como un gitano legítimo», con sus caballerías trashumantes, las tierras de Don Quijote, hasta Andújar, límite geográfico de su oficio de chalán.

Trataremos aquí solamente de presentar a Roy Campbell como poeta, su actividad más destacada por el momento y a la que lleva dedicados treinta años, alternando el verso y la acción. En sus poesías aparecen, por todos los rincones, las cosas de España que él ha vivido, las voces españolas que él ha pronunciado por caminos y posadas y el espíritu español, cuyo aroma le ha penetrado en lo hondo.

Después de la feria caballar, ha chalaneado con tratantes y gitanos:

Los gitanos cambian de mano en mano
las alegres pesetas; tan plateadas son,
que no queda lugar para la luna.

Ha visto en un descanso:

Dos higueras sobre el muro encalado
juegan al ajedrez.

Le ha fascinado la muerte del torero:

Murió de brusca violencia, cual un Rey;
desde la arena hacia la Virgen va
con su capa flotando; no necesita alas.

Roy Campbell ha llegado una vez más a Madrid, con su último libro, todavía caliente, bajo el brazo. Se trata de una traducción al inglés de los Poemas de San Juan de la Cruz, en edición bilingüe, que ha merecido los honores de un premio. Esparcidos entre la obra de Campbell hay muchos versos alusivos a nuestro gran poeta místico, a quien define—en «Talking Bronco»—como «Fénix de la canción, con muertes que son resurrecciones». Y añade: «Clava su corazón sobre la lira» y es a la vez «cantar y arder, estrella y pájaro, en uno.»

¿A qué se debe su devoción religiosa y poética, por San Juan de la Cruz?—le pregunto.

En castellano lento me responde: En julio de 1936 estaba yo en Toledo oyendo el silencio de sus campanas. Al ser bombardeado el convento de los Carmelitas salvé el archivo, en el que había algunos de los poemas del Santo. Fuí arrestado después por otros pecados parecidos, y allí, durante mi reclusión, hice promesa de traducir sus poemas al inglés.

—¿Sabe usted que muchos de esos poemas fueron escritos por el Santo cuand se hallaba también preso en Toledo?

—Sí, y en esto se dan una serie de cir cunstancias milagrosas. En la última gue rra mundial, estando de *commando* e Etiopía, me hirieron en una pierna, y en los dieciocho meses que tuve que pasa en el hospital de Mombasa, donde exis ten las ruinas de la iglesia de San Fran cisco Javier y el Fuerte Jesús de los por tugueses, fuí traduciendo a ratos «E una noche oscura» y «Canciones entre e Alma y el Esposo». El resto del libro l he traducido sólo en tres meses; por es no he quedado del todo contento con m trabajo. Podía ser mejor de haber teni do más tiempo.

—¿Qué parte del libro cree la má conseguida?

—Los dos poemas citados y el qu empieza «Vivo sin vivir en mí».

—Esta composición—le interrumpo— es de Santa Teresa y no de San Juan de la Cruz. ¿Cómo la ha incluído uste en su libro?

—Ha sido un error voluntario. ¡Me gus tan tanto estas coplas, que no he podi do resistirme a traducirlas! Con su in clusión he reforzado el espíritu místic del libro.

—Ciertamente—le digo—, algunas d sus estrofas, en la traducción inglesa pa recen versos originales. Yo opino que est composición y otras glosas, como «Aun que es de noche», «Toda ciencia tras cendiendo», «Que se halla por ventura» son afortunadas traducciones suyas, e las que no se delata el trabajo de adap tación, acaso por ser la glosa una form métrica al uso entre los poetas ingleses

—Sin embargo—me ataja Roy Camp bell—, yo creo que lo de la Torre d Babel fué obra del Demonio, y nunc como ahora se han entendido menos lo hombres con tantos intérpretes y tanto organismos internacionales. Yo he pro curado, ayudado en mi traducción por e Santo, dar con mi libro un golpe al De monio.

Así debe ser—pienso yo—cuando, se gún el Padre D' Arcy, que prologa el li bro, en la traducción de Roy Campbel «penetra esa cualidad que invade las imá genes (de San Juan de la Cruz) y no persuade de que debe haber un amo que es un secreto, entre el alma y Dios»

De nuevo habla el poeta para expli carme que ha traducido a Lorca, Gón gora y todos los poemas castellanos d Camoens (Camoens, que, junto co nuestro Ercilla, son los poetas cuyos l bros ha llevado en su mochila de so dado: Camoens, para las calmas; E cilla, para el combate).

Al preguntarle cómo le considera l crítica inglesa, me responde:

—He estado diez años boicoteado. De pués de haber sido voluntario en la últ ma guerra mundial, la crítica me trat mejor.

—Yo he leído una crítica sobre uste que dice que su poesía vivirá mientr exista la poesía inglesa, y otros elogi parecidos...

—Si, eso dicen; pero aun así, hoy es todavía prohibido el que yo considero n mejor libro, «Fusil florecido», con cin mil versos sobre la guerra española. S título responde a la imagen vista tant veces por mí, de la amapola que en pr mavera los requetés llevaban prendida e sus fusiles. La venta de mi libro es cla destina, como si se tratara de un lib pornográfico.

Y Roy Campbell termina, con un arr bato bíblico:

—Pero yo no me arredro por nada. H pegado con estos puños, en público, a l poetas ingleses antiespañoles y ahora l azotaré con mi pluma cuando escriba n libro sobre la Revolución Española, pa el que me hallo ahora entre ustedes t mando notas.

J. López Clemente